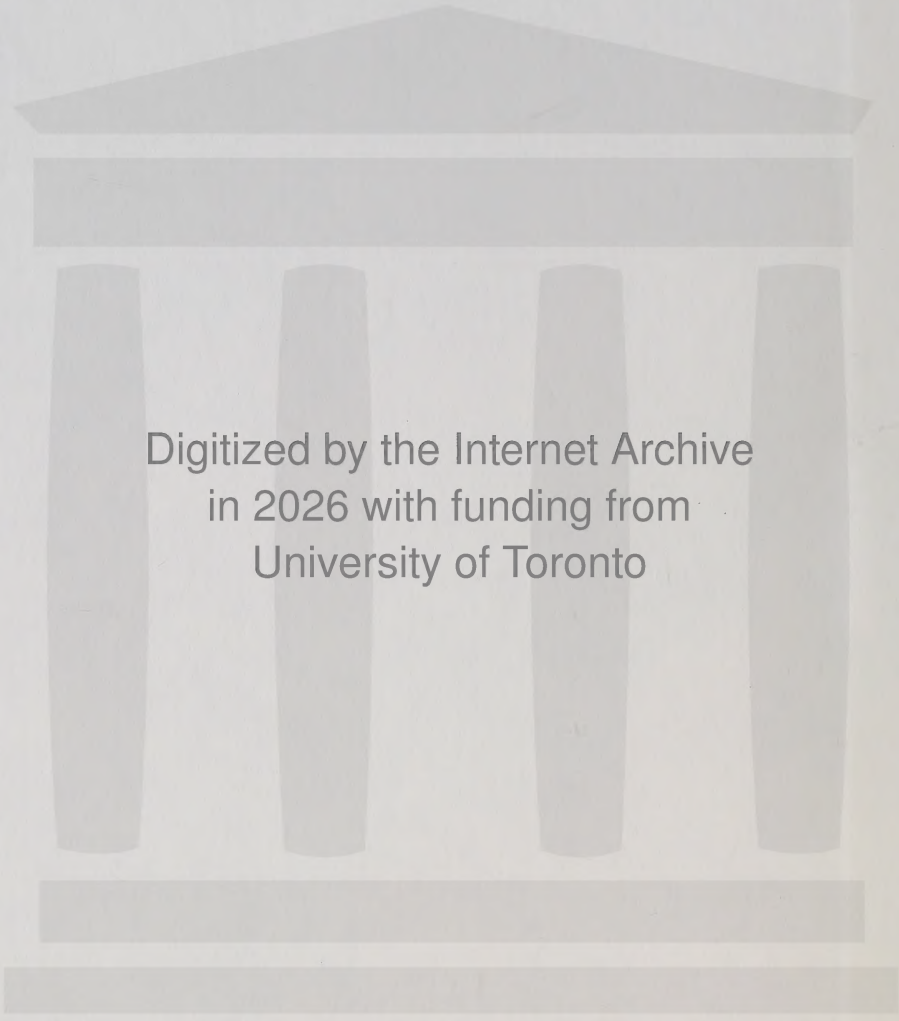
UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00087465 1


Digitized by the Internet Archive
in 2026 with funding from
University of Toronto

https://archive.org/details/diechristlicheku0000glck

DIE CHRISTLICHE KUNST DES OSTENS

DIE KUNST DES OSTENS

HERAUSGEGEBEN

VON

WILLIAM COHN

BAND VIII

BRUNO CASSIRER VERLAG
BERLIN

DIE CHRISTLICHE KUNST DES OSTENS

VON

HEINRICH GLÜCK

2.20628
15.2.28

Printed in Germany.

MIT 132 TAFELN UND 13 TEXTABBILDUNGEN

BRUNO CASSIRER VERLAG BERLIN
1923

LIBRARY
FEB
16
1982
OF TORONTO

MEINER FRAU

709.5
G

N
7831
G6

EINFÜHRUNG

Das Christentum erwuchs nicht aus einer einheitlichen Kultur, nicht aus dem Geiste eines Volkes. Zwei Machtkreise standen einander gegenüber, in deren Brennpunkt es entstand. Im Westen hatte Rom die Höhe der antiken Zivilisation erreicht, der ganze Mittelmeerkreis unterstand seiner organisierten Macht. Im Osten aber drängten – das ewige Gesetz orientalischer Geschichte wiederholend — die jungen Völker der Wüsten und Steppen zur Entfaltung. Noch konnten die andringenden arabischen Stämme auf Jahrhunderte in Schach gehalten werden, vom Iran aus hatten aber die Parther unter der Herrschaft der Arsakiden, dann die persischen Sassaniden den orientalischen Weltreichgedanken neu erstehen lassen, und nicht nur einmal konnten sie sich des Sieges über den Römer erfreuen. Was da in der äußeren Geschichte der Machtpolitik greifbar ist, gilt nicht weniger für die Kulturen des damaligen Weltbildes. Zwei völlig fremde Welten trafen aufeinander. Der Westen auf alten eigenen Überlieferungen bauend hatte die jugendliche Urkraft schöpferischen Volksgeistes, die in den Mythen und Sagen einer aus Naturgewalten geschöpften Religion und in der strengen Gesetzmäßigkeit seiner alten Kunst ihren Ausdruck fand, längst durch zivilisatorische Organisation, durch die bewußte Rückschau auf die alten Volksgüter, die Bildung, und durch die aus der sozialen und geistigen Differenzierung entsprungene Macht der Persönlichkeit ersetzt. Dort aber, im Osten, nehmen junge Völker den alten Kulturboden in Besitz, selbst noch unbeschwert von zivilisatorischer Bewußtheit, aber stark und fruchtbar in einem volkstümlichen Glauben. Die Güter der alten Kulturen, die sie vorfinden, sind dem Volke fremd und unerreichbar, aber eben darum bedienen sich ihrer die Herrscher, die, selbst unnahbar und allmächtig wie die Götter, durch heilige Grenzen vom Volke geschieden sind. Zwischen Mensch und Gott, Volk und Herrscher liegt ein unüberbrückbarer Abgrund. Die Gottheit duldet keine Vermenschlichung wie im Westen, der Herrscher wird dem Volke zum Gotte, der Gott dem Menschen zum unnahbaren Herrscher.

Beide Welten stehen einander gegenüber und durchdringen einander. Wir waren gewohnt nur das eine zu sehen, wie die westliche antike Kultur seit ihrer großen Expansion unter Alexander dem Großen den Osten durchsetzte. Wir haben anderseits wohl auch erkannt, daß die Güter der altorientalischen Hochkulturen, deren Luxus, aber auch deren Kulte eine Aufnahme in der westlichen Kultursphäre erfuhren, um dort der veräußerlichten Lebensführung als Ersatz für die innere Leere zu dienen. Aber wir müssen uns auch vor Augen halten, daß jene neuen Völker des Ostens nicht mit leeren Händen kamen. Freilich nicht mit den Gütern von Hochkulturen, mit ausgebildeten geistigen und künstlerischen Systemen. Aber mit der starken, wenn auch naiven Geistigkeit von Völkern, denen noch die sagenbildende Schöpferkraft innewohnt, denen tieferlebte Symbole gestaltliche Naturbilder ersetzen, denen die Umwelt noch Rätsel und Wunder, nicht wohlgeordnetes unfruchtbares Wissen ist. Darin kam aber jene jugendliche Geistigkeit der veräußerlichten westlichen Hochzivilisation entgegen. Denn wenn die Erkenntnis bis zu jenem Punkte gediehen ist, wo sie im Bewußtwerden der Dinge selbst nicht mehr Befriedigung findet, wo sie, sich über sich selbst stellend, ihrer Genzen bewußt wird, dann wird wieder das Sehnen wach, die Welt als Wunder zu sehen, statt zu wissen zu glauben. Dieses Sehnen kann aber weder die Rückschau in die eigene vergangene Kindheit, noch können es die Geheimnisse erstorbener Fremdkulturen erfüllen, den Schrei nach Erlösung kann nur ein starkes, kindlich Neues befriedigen.

So entstand im Grenzbereiche der beiden Kultursphären am Jordan das Christentum als die Erlösung für den Westen, fußend auf dem volkstümlichen Wunderglauben des Ostens. Und eben dadurch war es an keinen einheitlichen Kulturboden gebunden und verbreitete sich nach beiden Richtungen. Im Osten drang es über den Euphrat nach Persien, wo die persische Volksreligion des Mazdaismus den Boden vorbereitet, ja zum Teil als Grundlage seiner ideellen Entstehung gedient hatte, Nestorianer und Manichäer trugen es weiter nach Zentralasien, und dann finden wir es — u. a. belegt durch die 781 datierte Stele von Singanfu (Abb. 1) — in China. Wie dort dieses Kunstdenkmal die Anpassung an die Formen des ostasiatischen Kulturbodens erkennen läßt, so hat sich das Christentum, wo immer es die mannigfach differenzierten Kulturgebiete des Ostens oder des Westens betrat, den verschiedenen Grundlagen angepaßt. Die frühe Trennung in Nationalkirchen ist dafür das äußere Zeichen.

Aber diese Differenzierungen konnten nicht die Kraft des gemeinsam christlichen Gedankens brechen, die in der jugendlichen Geistigkeit der Ostvölker ihre Wurzeln hatte: hat sich doch die christliche Idee mit ihrem gefährlichsten Feind, der veräußerlichten Großstadtkultur des Westens, siegreich auseinandergesetzt. Da sollte man aber meinen, daß der Osten als der naturkräftige Spender jener Verinnerlichung das Christentum auch für die Zukunft bewahrte. Aber das Auftreten des Islam unterbindet scheinbar den Beginn einer reichen Entfaltung. Und doch ist diese jüngere Schwesterreligion, mit der das bisher in Bann gehaltene arabische Volkselement zur greifbaren geschichtlichen Persönlichkeit wird, nur die erneuerte reinere Form des orientalischen Gottesglaubens. Und während das Christentum im Westen seine starke volkstümliche Reinheit der prunkvollen Veräußerlichung organisierender Mächte zum Opfer brachte, bewahrte es unter der Herrschaft des Islam stärker seinen volkstümlichen Geist, ja gerade die gleichen volkstümlichen Grundlagen beider Religionen führten zu Gemeinsamkeiten, die auch in der Kunst ihren Ausdruck fanden. Denn auch der Islam blieb nicht an das eine arabische Volkselement gebunden. Auch er fand vornehmlich auf iranischem Boden geistige und künstlerische Grundlagen, auf denen auch das Ostchristentum baute, so daß die Gemeinsamkeiten weniger als gegenseitige Übernahme, denn als Zweige desselben Stammes erscheinen. Wenn das unter der Herrschaft des Islam stehende und noch weiter

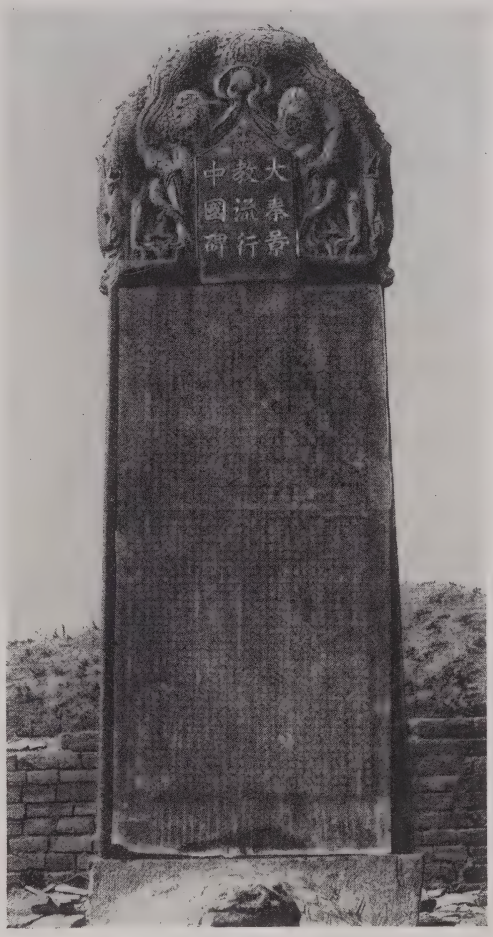


Abb. 1.
Singanfu (China), christliche Grabstele.
781 n. Chr.

nach dem Osten reichende Christentum jenes äußeren Glanzes entbehrte, den es als Staatsreligion im Westen erreichte, so bedeutete dies eine weitgehende Reinigung von dem westlichen Geiste, den es während der ersten Jahrhunderte aufgenommen hatte, eine Rückkehr zu jenen weniger monumentalen aber reineren volkstümlichen Formen, von denen es als Urchristentum ausgegangen war. Nur dort, wo es sich im Osten gegen und trotz Islam in hohem Grade nationale Selbständigkeit bewahren konnte und an ziemlich selbständige fürstliche Gewalten gebunden blieb, wie in Armenien, ergab sich eine reichere und selbständigere Entfaltung des Volkstümlichen. Dies ist es aber, das auch den Westen immer wieder zu neuer Verinnerlichung führte und für ihn entscheidend wurde.

Dort, im Mittelmeerkreis, wurde die Teilung in einen lateinischen und griechischen Kulturbezirk von Bedeutung. Die stärkere direkte Berührung und Vermischung der griechischen Welt mit den östlichen Ideen ergab ein weit fruchtbareres und reicheres Bild als dies in der lateinischen Hälfte der Fall sein konnte. Dort mischte sich ein degeneriertes Bürgertum mit kraftlosen und bereits verdorbenen Emporkömmlingen aller Rassen und arbeitete auf den äußeren und inneren Zusammenbruch der antiken Zivilisation hin. Dies gilt freilich auch für die Großstädte des östlichen griechischen Mittelmeerkreises, vor allem Alexandria und Antiochia als Zentren der verderbten hellenistischen Hochzivilisation. Hinter ihnen standen aber die Völker, in denen eine uralte eigene Kulturüberlieferung volkstümlich weiterlebte und zur nationalen Konsolidierung drängte: Die Kopten in Ägypten, die Nestorianer in Syrien, die Jakobiten in Nordmesopotamien, die Manichäer in Persien, Kleinasiaten und Armenier. Während diese mehr oder minder eine nationale kirchliche Selbständigkeit suchten und erlangten, stellte der lateinische Westen bald den von den Römern ererbten Gedanken der Weltmacht entgegen, nach dem es, wie früher ungeachtet der Nationen nur römische Bürger, so jetzt nur Gläubige eines römischen Christentums geben sollte.

Wie politisch so trat der Westen des Mittelmeeres auch kulturell gegenüber den griechischen Gebieten zurück, das Christentum verband sich in ihm mit einer ersterbenden Zivilisation, als deren geistiger Hüter es erst später fruchtbar werden sollte, als es mit der staatlichen Konsolidierung der nördlichen Gebiete bei Franken, Angelsachsen und Germanen Neuland betrat. Im östlichen Mittelmeer lag aber in der Neubefruchtung des alten Kulturbodens eine größere Gewähr für das Fortleben der antiken Kultur, freilich nicht in dem Sinne eines unveränderten Bewahrens der alten Güter, sondern von deren Anpassung und Fortentwicklung

im Sinne des östlichen Geistes. Da waren es aber nicht die alten Großstädte, die die Überlieferung fortführten, mochten sie auch vor der islamischen Eroberung als Umschlagplatz dessen gedient haben, womit die zivilisatorische Leerheit des Westens ausgefüllt wurde. Weder wurden sie zu Bewahrern unveränderten Kulturbesitzes (wie die Klöster im Westen), noch übernahmen sie, dem Islam anheimgefallen, die Rolle des Ausgleichs zwischen dem antiken Machtgedanken und östlicher Geistigkeit. Diese Rolle fiel der neuen Hauptstadt Konstantinopel zu, die damit zum Brennpunkt des neuen Weltbildes wurde. Denn die kulturelle Grenze der Ost- und Westwelt, an der als ein Ausgleichsprodukt das Christentum entstanden war, hatte sich weiter nach dem Westen verschoben, war im südlichen Mittelmeer durch den Islam von der Jordanlinie über Ägypten bis nach dem westlichen Afrika vorgetragen worden.

Im nördlichen Mittelmeer bildeten Armenien, wo eine parthische Zweigdynastie die iranische Tradition fortführte, und das kleinasiatische Hochland die Brücke, auf der der christlich-iranische Geist bis an den Balkan vordrang, um in Byzanz, auf die Fortführung des römischen Gedankens stoßend, jenem eigentümlichen Nebeneinander von Extremen, wie Despotie und Volksherrschaft, von religiöser Jenseitigkeit und luxuriös-sinnlichem Materialismus, von äußerem Machtglanz und innerer Fäulnis auf einem indifferenten Boden den Schein einer eigenen Kultur angedeihen zu lassen. Erst von diesem neuen Zentrum aus konnte nun auch der Westen des Mittelmeeres zu einer erneuten inselhaften Fruchtbarkeit im Sinne des Ostens gebracht werden, freilich nur, soweit die Macht dieses Zentrums reichte. Deshalb ist es nun nicht mehr Rom, sondern über den Balkan hinweg Norditalien, Ravenna, Mailand, die als Enklaven des Ostens dem Christentum im Westen zu einem lokalen Glanz verhalfen. Später ist es dann Venedig und die dalmatinische Küste, aber auch Sizilien und Süditalien, wo der byzantinische zugleich mit dem islamischen Osten auf abendländischem Boden Geltung gewann. Aber auch nach dem Norden hin übernahm Byzanz eine neue Aufgabe. Wie im Westen die staatliche Konsolidierung der nördlichen Völker dem Christentum Neuland bereitete, so hier die der Slaven. Wie dort die römische Kirche zur Trägerin der Zivilisation wird, so hier die orthodoxe. Damit hat aber hier wie dort das Christentum seine Aufgabe gewechselt: in frühchristlicher Zeit war es der Träger einer neuen, der jugendlichen Geistigkeit östlicher Völker entspringenden Weltanschauung, die an die Stelle einer alten Machtzivilisation trat, mit dem Mittelalter aber wurde

das Christentum selbst die Macht, die eine neue Völkerjugend mit alten Kulturgütern versorgte.

Wenn nun in diesem Buche von der christlichen Kunst des Ostens gehandelt werden soll, so bedeutet dies nicht die Kunst eines geographisch streng abgegrenzten Gebietes. Osten sind hier in erster Linie die Gebiete jenseits des antiken Mittelmeerkreises, wie sie etwa politisch durch die Machtsphäre der Parther und Perser bestimmt waren. Dort ist aber der Bestand an christlichen Denkmälern freilich noch wenig erforscht und äußerst gering, so daß, abgesehen von dem Bild, das uns alte Quellenschriften gewähren könnten, und von den wenigen überraschend ans Licht gekommenen christlichen Denkmälern der weiteren östlichen Ausbreitungsgebiete Zentral- und Ostasiens, fast nur Armenien als östliches, im wesentlichen christlich verbliebenes Land einen Ersatz bieten kann. Was an nicht christlichen Denkmälern Vorderasiens, Zentral-, Ost- und Südasiens auf den Bestand und die Art einer christlichen Kunst dieses Ostens schließen lassen kann, kann hier freilich nicht herangezogen werden. Was aber von der Geistigkeit dieses Ostens schon bei der Entstehung des Christentums mitgespielt und in die uns bekannte christliche Kunst des Mittelmeeres eingedrungen ist, läßt sich nach dem oben skizzierten Weltbilde weit nach dem Westen verfolgen. Soweit sich in ihnen eine allmähliche und verschiedenartige Durchsetzung mit dieser Geistigkeit geltend macht, werden deshalb auch die Denkmäler des mittelländischen Westens herangezogen, und zwar vor allem jene, in denen altes, unhellenisches Volkstum, wie das ägyptisch-koptische und das syrische, neu zu Worte kommt und sich mit dem neuen östlichen Geiste vermengt. Von dem besonders in den Großstädten konzentrierten Hellenismus, sei er alexandrinisch, antiochenisch, kleinasiatisch oder römisch, werden hier Beispiele bloß in dem Sinne aufgenommen, um die ziemlich äußerliche oder doch in den westlichen Mitteln steckenbleibende Veröstlichung dieser Zivilisationszentren aufzuzeigen. Wohl aber muß hier auf Byzanz als auf jenes Machtzentrum näher eingegangen werden, in dem zwar westlicher Geist eine Erneuerung erfährt, aber immer mehr in das Gewand des Ostens gekleidet wird, um einerseits in den mittelalterlichen Machtzentren Italiens, anderseits in der osteuropäisch-orthodoxen Kunst ein weitreichendes Ausbreitungsfeld zu finden. Das vom Osten durchsetzte westeuropäische Mittelalter wurde hier nicht oder höchstens andeutend herangezogen, so sehr es in vieler Hinsicht verlockend

gewesen wäre, den in erster Linie durch das Christentum selbst vorgetragenen Ostgeist auch dort zu verfolgen.

Es braucht hier nicht gesagt werden, daß das Folgende keine Geschichte der christlichen Kunst des Ostens sein will, wenngleich der Stoff von selbst in verschiedene zeitlich aufeinander folgende Abschnitte zerfällt. Angestrebt ist, den geistigen Inhalt dieser Kunst zu vermitteln, vor allem im Hinblick auf das Fremdartige, das darin dem heutigen Europäer entgegentritt, das er leicht geneigt sein könnte, nach den zufällig gegenwärtig gebräuchlichen Kunstmitteln als „primitiv", vielleicht sogar als unkünstlerisch zu werten. Eine Schwierigkeit ergab sich dabei freilich darin, daß es nicht immer gerade die besten Denkmäler sind, die uns erhalten blieben, daß sich vor allem vieles von dem Besten an Mosaiken und Fresken in stark zerstörtem Zustande befindet, so daß es hier nicht aufgenommen werden konnte, anderseits das reichhaltige Gebiet der Miniaturen und Tafelbilder durch das — freilich zum Wesen gehörende — Kopistentum vielfach nur in minderwertigen Nachbildungen von Originalen vertreten ist. In ganz besonderem Maße muß ferner bei den vorliegenden Abbildungen mit dem Fehlen der Farbe gerechnet werden. Eine große Schwierigkeit bei der Auswahl der Abbildungen ergab sich auch daraus, daß — mit Ausnahme etwa der italienischen Denkmäler — das in dankenswerter Weise von wissenschaftlicher Seite aufgenommene Lichtbildermaterial an östlichen Denkmälern vielfach mehr den gelehrten als künstlerischen Interessen entspricht, wobei allerdings auch zu bedenken ist, daß bei gebogenen oder verkürzten Wandflächen und bei dem störenden Lichteinfall der Fenster in den Architekturen, bei dem Goldglanz der Mosaiken und Miniaturen u. dgl. der künstlerische Standpunkt der Aufnahme meist zuwiderlief. Hierin kann auch das Wort nur wenig mithelfen den Eindruck wiederzugeben, und so wird dieses Buch in vielem nur eine Anregung, und nur für jene einigermaßen ein Ersatz sein können, die solchen Werken im Originale gegenübergestanden sind.

INHALT

Einführung V
Urchristentum (Wort und Schrift) 1
Iran (Sinnbild und Schmuck) 6
Der Kampf mit dem Westen (Gestalt und Form) 12
Der Ausgleich im frühen Byzanz (Persönlichkeit und Glaube) 22
Bildersturm, Islam und Armenien (Die Renaissance des Ostens) . . . 32
Machtchristentum (Gesetz und Kirche) 42
Venedig und Sizilien (Eklektizismus) 50
Osteuropa (Kloster und Volk) 57

URCHRISTENTUM

WORT UND SCHRIFT

„Im Anfange war das Wort, und das Wort war bei Gott, und Gott war das Wort": Das ist der Geist orientalischer Religion. Fremd unserem Geiste, der das Unsinnliche in dargestellte Körperlichkeit, in den Schein der Umwelt kleidet. Die Wurzeln des christlichen Glaubens lagen im Osten; nicht aus der Weltlust und Sinnlichkeit des Westens wurde er geboren. So konnte der urchristliche Glaube auch nicht in der Darstellung seinen Ausdruck finden. Wo das Göttliche als Unnahbares, Unfaßbares erlebt wird, ist das Bild, das Abbild ein Unmögliches, Gott ist Logos. Die Offenbarung, das Wort steht am Anfang. Christus war ein Verkünder des Wortes. Christliche Kunst, als Ausdruck reinen christlichen Geistes ist zunächst gestaltlos.

Hinter dem Wort wohnt der Sinn. Er soll den Hörern offenbar werden. Der Glaube aber ist kindlich. Nicht philosophisch erkennende Reflexion kann den Sinn offenbaren, wo die Welt als Wunder erlebt wird, wo noch nicht Erkenntnis den Schleier des Geheimnisses roh enthüllt hat. Darum sprach Christus in Gleichnissen — zum Volke. So wurde das Unfaßbare faßbar, aber auch da wurde es nicht gestaltet. Der Sinn wurde durch das Wort umschrieben, denn er war zu heilig und blieb Geheimnis.

Das Gesprochene wurde zur Schrift. Auch Schrift war Geheimnis, wenigen bekannt. Und auch den Kundigen ist sie nur Zeichen für den Sinn. Aber an die Stelle des Ohres tritt das Auge, das Gehörte wird sichtbar festgehalten. Den Unkundigen bleibt auch das Zeichen Rätsel, und so ist es ihm heilig. Das Wahrnehmbare ersetzt ihm den Sinn selbst, die Schrift wird zum geschauten Ausdruck des Geistes, wird zur Kunstform, das Buch wird zur Offenbarung. Aber nur wenige können die Siegel lösen.

Wort und Gleichnis sind die Grundlagen der christlichen Kunst des Ostens, der christlichen Kunst überhaupt, soweit sie eben Ausdruck der rein christlichen Idee, Ausdruck des Glaubens ist. Glauben wird aber nicht aus Hochzivilisationen

geboren, welche die Welt nicht mehr als Wunder erleben, nur als äußere Erscheinung erkennen können. Das Urchristentum und seine Kunst ist keine Angelegenheit politischer Machtsphären, sondern aus dem starken Boden kindlichen Volksgeistes entsprossen. Dieser Geist ist das Primäre und Lebendige. Und so liegt das Schöpferische gerade der christlichen Kunst des Ostens in der Idee, nicht im Gestaltlichen. Wenn sie sich in der Folge der Gestalten- und Formenwelt von Zivilisationskünsten bedient, so bedeutet das noch nicht, daß sie aus ihnen geboren wurde, daß sie selbst nicht schöpferisch war. Um so schwieriger aber ist es für uns, das Östliche in der christlichen Kunst zu erkennen, da dies gestaltlich fast nur im Westen faßbar wird, und wir selbst gewohnt sind, Kunst nur nach den äußeren Mitteln der Darstellung zu bewerten. Wir übersehen leicht die ungeheure schöpferische Kraft, wie sie nur der mythenbildenden religiösen Jugend der Völker eignet, vor dem Glanz der Zivilisationsprodukte. Wie Vergil ohne die Schöpfer der homerischen Gesänge nicht zu denken ist, so die christliche Kunst des Westens nicht ohne die Ideen des Ostens. Nicht auf die Mittel, nicht auf die äußeren Zeichen kommt es zunächst an, sondern auf den Sinn, der hinter den Zeichen lebendig ist.

Schon das Wort ist Zeichen. Es wirkt in der Lehre und im Gebet. In der Lehre wird das Gleichnis für die Idee gesetzt. Schon darin wird das Wort zum Bilde, wenn auch nicht zum gemalten oder gemeißelten. So die Erzählung vom guten Hirten als Gleichnis für die Errettung der Seele. Unmittelbar aus dem Leben gegriffen haften die Worte dieses Bildes in der Volksseele. Mag dann auch ein solches durch Worte geprägtes Bild im antiken Kunstgebiete des Westens auf genrehafte Darstellungen von Hirtenszenen gestoßen sein und deren Gestalten und Formen übernommen haben (Tafel 24), so bedeutet dies nur, daß für die Idee statt des primären und schöpferischen Wortbildes die Darstellung tritt, und um so deutlicher erkennen wir, daß die aus der reinen Lehre erwachsene christliche Kunst von Anfang an nicht auf die bildliche Darstellung der Idee gerichtet ist. Das Wortbild als Gleichnis ist entscheidend und ist — schon in der Auswahl der Darstellungen — auch dort entscheidend, wo christlicher Geist sich der ihm fremden Darstellungsmittel bedient. Solange das Wort lebendig ist, bedarf es keiner Darstellung.

Deutlicher noch wird dies erkennbar, wo das Wort im Gebete wirkt. Auch da steht für den Sinn das Gleichnis. So heißt es: „Herr, erhöre meine Bitte (um Erlösung), wie du den Jonas erhört hast aus dem Leibe des Ungeheuers, ...

wie du erhörtest die drei Knaben aus dem Feuerofen, . . . den Daniel aus der Löwengrube" usw., oder „der du Tote erweckst, Blinde erleuchtest, den Tauben Gehör, den Stummen die Sprache, den Lahmen das Gehen, den Aussätzigen Gesundheit verliehen hast, ebenso gewähre es auch deinen Dienern." Und entsprechend finden wir auf plastischen oder gemalten Denkmälern (Tafeln 23, 25b, 52) die Folge jener Szenen als bestimmte immer wiederkehrende Typen im Nebeneinander. Wenn in solchen Fällen die gestaltlichen und formalen Darstellungsmittel noch so antik sein mögen, so ist es nicht der Geist, aus dem diese Folgen geschaffen wurden. Die Bilder sind nicht Darstellungen, welche die Geschichte des Lazarus, des Jonas, des Daniel, der Wunder zu erzählen haben, wie etwa antike Reliefs die Taten der Heroen schildern, vielmehr ist die scheinbar unzusammenhängende Folge durch die Worte der Gebete bestimmt, die einzelnen Bilder haben nicht den Wert einer Handlung, sondern den des Gleichnisses, und die Summe der Gleichnisse ist für das Geheimnis der Erlösung gesetzt. Die Worte des Gebetes sind wohl durch bildnerische Mittel ersetzt, aber nicht Handlung geworden. Diese feierliche Formelhaftigkeit, diese unpersönliche, typisch-symbolische Bedeutung ist weit entfernt von der Bewußtheit zivilisatorischer Kunstübung, ist einem Geiste entsprossen, in dem die naive Kraft des Volkstümlichen noch fast ungebrochen zu fühlen ist. Darin ist diese Kunst, mag sie auch für das Auge erst im Gewande des Westens faßbar werden, durchaus östlich.

Als Feindin darstellerischer Veräußerlichung erscheint also die christliche Kunst des Ostens als bildende Kunst zunächst nicht faßbar. Wo aber das Wort zur Schrift wird, tritt es für das Auge in Erscheinung. Je mehr Schrift Allgemeingut ist, desto mehr verliert sie den Charakter des Geheimnisses, wird entheiligt. Im Orient ist die Schriftgelehrsamkeit Vorrecht weniger, der Priester, der Gelehrten. Deshalb ist sie dem Volke ehrwürdig und heilig, ist sie dem Kundigen als ein nur ihm verständliches Zeichen für den Sinn, ein Höheres, das ihn von den andern unterscheidet. Aber nicht als bloßer Zweck der Mitteilung, nicht als handwerkliche Beherrschung von Zeichen ist sie ihm Höheres, als Bewahrerin der Überlieferung, als Trägerin des göttlichen Wortes ist sie auch dem Kundigen heilig. Die Buchstaben sind nicht bloß Zeichen für Laute und Worte, gleichgültig, welcher Sinn hinter ihnen stecke, der Sinn selbst prägt sich in ihrem Bilde. Das ist die besondere Eigenart rein orientalischen Schrifttums überhaupt. Sind doch seine Zeichen selbst nicht unveränderliche, erstarrte Formeln, sondern wechseln in ihrer Gestalt je nach ihrer Stellung im Worte; ihre

Streckung oder Verschleifung zeigt dem Eingeweihten bereits im Schriftbilde den Rhythmus an, aus dem er auch die nicht gesetzten Vokale zu ergänzen vermag. Denn die Sprache des Orientalen ist in erster Linie Rhythmus, ja Gesang, aus dem sich ihm Sinn und Zeichen erst erschließt, während wir vom Zeichen auf das Wort, vom Wort auf den Sinn zurückschließen. Satz- und Wortende, der wechselnde Unterschied von Groß- und Kleinbuchstaben bietet hier keinen Anlaß zur schematischen Durchlöcherung und Zerreißung der rhythmisch hinfließenden Textfolge (Tafel 2—5), oder treten eben nur in dem Sinne in Erscheinung, als sie mit dem gesanglichen Rhythmus der Sprache zusammenfallen. Durch die Unmittelbarkeit, mit der die Schrift dem Orientalen rhythmisch sichtbarer Ausdruck des Geistigen ist, wird sie zur Kunstform, die dem Europäer freilich meist nur als ornamentaler Charakter wertbar ist. Aber nicht als Hinzugekommenes, bloß schmückend Füllendes — denn die Fläche ist nicht umgrenzt —, sondern selbst die Fläche als ein Unendliches, Abstraktes schaffend, wird sie gleichwertig mit den sie begleitenden Ranken und den östlicher, flächiger Darstellungsweise entsprungenen Figuren (Tafeln 4, 5). So fügt sich hier Schrift und Ornament, Schrift und Figur zu einem Flächen schaffenden Rhythmus, in Farbe und Linie klingt eines mit dem anderen zusammen. Von Bedeutung ist auch, daß die Schrift auf den beiden Seiten des Blattes einmal von oben nach unten, das andere Mal von unten nach oben, in anderen Fällen zugleich auch wagerecht verlaufen kann, ein Zeichen, wie ihre Handhabung sich nicht nach den äußeren Gesetzen von Blatt- und Buchform richtet, sondern das ihr selbst eigene rhythmische Gesetz freizügig aber bedeutungsvoll nach allen Seiten gehandhabt werden kann. So tritt schon im rhythmischen Gesamtbild der Sinn in Erscheinung; sei es als der freie Fluß des Gedankens oder als das schematische Register der Kanones, d. i. der inhaltlich einander entsprechenden Evangelienstellen (Tafel 7). Anderseits haftet auch dem einzelnen Buchstaben, wo er noch nicht zu dem der Willkür des persönlichen Handzuges des Schreibers ausgesetzten Zeichen geworden ist, der Rhythmus seiner ursprünglichen bildhaften Bedeutung an (Tafel 2a) und übt auch auf den Uneingeweihten seine magische Kraft aus. Nicht die Individualität des Schreibers, sondern die des Zeichens tritt in den Vordergrund.

Diese eigentümliche Spannung, die durch die Unterwerfung der Schreiberpersönlichkeit unter die Individualität der Zeichen entsteht, und die es dem Kundigen sogar ermöglicht, den Sinn ohne den Umweg über den Wortbegriff unmittelbar im Rhythmus zum Ausdruck zu bringen und aufzufassen, verliert

sich mehr und mehr, wo sich das Christentum westlicher Schriftzeichen bedient Immerhin hat auch da noch vielfach der Osten genugsam Kraft, um die Schrift zum Kunstwerk zu erheben, nicht totes Zeichen werden zu lassen. Die Titelzeilen auch noch der späteren griechischen Handschriften (Tafel 3) und die heiligen Namen der Dargestellten auf Fresken, Mosaiken und Ikonen (Tafeln 118/19, 128) sind in eigenen hieratischen Zeichen gehalten, die durch Jahrhunderte ihren Charakter bewahren und vor der persönlichen Ausgestaltung durch die Hand des Schreibers oder Malers geschützt sind. Noch sind auch hier Schrift, Ornament und Darstellung nicht bloße ornamentale Füllung einer gegebenen begrenzten Fläche, sondern sind selbst flächenbildend, noch ist auch der gesanglich fortlaufende Rhythmus durch Wort- und Satztrennung nicht gestört, Wortbild und grammatikalisches Wissen haben der Sprache den inneren Schwung noch nicht genommen. Aber wie nun doch mitunter die westlich-räumliche Auffassung des begleitenden Bildes den Rhythmus der Fläche durchbricht (Tafel 3), das Ornament in eine selbständig umgrenzte Fläche gebannt wird und seinem eigenen Rhythmus folgt, so wird auch der Buchstabe verselbständigt, verliert den ihm eigenen rhythmischen Wert und unterliegt der persönlichen Formung durch den Schreiber, und schon beginnen die einzelnen Worte den Satz, nicht mehr der Rhythmus den Sinn zu bilden. Das bedeutet im westlichen Sinne eine Bereicherung, im östlichen Sinne eine Verarmung, Veräußerlichung, Mechanisierung. In nichts wird dies klarer, als wenn im selben Momente der Schreiber sich bemüßigt fühlt, den Verlust an unmittelbar durch die Handschrift gegebenem gesanglichen Ausdruck nun durch eigene Notationen über den Lauten und Worten wettzumachen (Tafel 2b), oder die magische Kraft des Zeichens wenigstens in geometrischen Anordnungen oder durch die besondere ornamentale Ausgestaltung der Initialen zu retten.

Das armenische Schrifttum geht demgegenüber stärker in den rein östlichen Bahnen. Seine Zeichen — ob in gewöhnlicher oder in Zierschrift gebraucht — haben noch ihre eigene persönliche Monumentalität. Die Initiale (Tafel 6), mag sie auch figürlich sein, fügt sich geschlossen dem Gesamtbilde, wie sich denn überhaupt Schrift, Ornament und Bild kaum verselbständigt haben und stark ineinanderklingen (Tafel 7).

Wie im Osten Schrift überhaupt nie Gemeingut wurde, immer Geheimnis und heilig blieb, so erhält sich auch im östlichen Christentum ihre hohe künstlerische Stellung als Kalligraphie durch Jahrhunderte, und in ihr bleibt urchristlicher

Geist wirksam, jener Geist, der das Geheimnis des Glaubens noch nicht durch begriffliche Zergliederung entheiligt hat. Damit ist auch der Träger der Schrift, das Buch, Heiligtum und Kunstwerk. Sein reicher Schmuck weist schon äußerlich die Schätzung des Inhalts. Edelmetall mit Steinen und Email (Tafeln 12, 13) oder Elfenbein (Tafel 52) bildet den Einband, silberne Behälter sind schützende Hülle (Tafel 123).

Wie ein Siegel schmückt den Anfang das Symbol, sei es den Einband selbst (Tafeln 12, 13) oder das vorgesetzte Zierblatt (Tafel 1). Purpur ist in besonderen Fällen der Grund der Blätter, Gold oder Silber die Buchstaben (Tafeln 8—10). Soweit Schrift im Osten Lebendiges ist, bedarf es keiner „Illustration". Wo aber die Darstellung einsetzt, ist das Bild zunächst selbst schriftmäßig verwertet, in ununterbrochener Reihe gleitet die Darstellung über die Rolle oder schildert in Zeilen die in epischer Folge vorgetragene Handlung. Wie in Rede und Schrift der Name, so kehrt die Figur des Helden auf demselben Blatte, in derselben Reihe, in der gleichen landschaftlichen Umgebung mehrfach wieder (Tafel 9). Erst wo der individualisierende Westen stärker eingreift, wird die Darstellung zum eigentlichen umgrenzten Bilde, der Purpurgrund wird zum atmosphärischen Raum, die Handlung in dramatische Einzelszenen aufgelöst, die Bilderschrift wird zur Illustration. So geht dann im Westen die starke Unmittelbarkeit der Erzählung verloren, das Bild wird zur beigefügten Erklärung des Textes, veräußert den Sinn des Buches. Volkstümliches, auf die Unmittelbarkeit des Wortes und das geheimnisvolle Zeichen der Schrift gegründetes Urchristentum wird zur mittelbaren Bewußtheit.

IRAN

SINNBILD UND SCHMUCK

Wo liegt das Höhere? Wo das Göttliche aus menschlicher Ohnmacht als Unbegreifliches, Unnahbares geahnt wird, oder wo das Individuum stolz sich seine Gottheit schafft — nach seinem Ebenbilde. Die Antwort liegt in der Weltanschauung. Im Urchristentum fand der Geist des Ostens seinen Ausdruck, darum scheut es die Gestaltung. Wie das Wort für den Sinn das Gleichnis setzt, wie die Schrift nur Zeichen für den Sinn ist, so ist auch das Sinnbild nicht der Sinn selbst. Doch ist das Zeichen auch für die Unkundigen anschaulich geworden. Deshalb ist auch das Sinnbild heilig: es will das Rätsel

nicht lösen, den Sinn nicht darstellen und erklären. Symbol ist nicht Darstellung, Glaube ist nicht Erkennen. Sinnbilder schafft nur der Volksgeist, nur ihm sind sie lebendig; der Zivilisation sind sie fremd oder stumme konventionell gewordene Zeichen. Nur in den orientalischen Hochkulturen bewahren sie noch ihre Kraft: denn es ist deren ewiges geschichtliches Gesetz, daß sie unmittelbar aus dem Volkstum wachsen, das Gesetz von Wüste und Oase, das keine Differenzierung gestattet, vom Niedersten unmittelbar zum Höchsten erhebt. Manche der altorientalischen Sinnbilder wurden im Christentum wieder lebendig, um durch Jahrhunderte erhalten zu bleiben, wie die Weintraube der syrischen Kulte (Tafeln 16, 21, 22), das ägyptische Lebenszeichen (in Umbildung Tafel 14a), der altmesopotamische Lebensbaum (Tafel 18) u. a. m. Sie wurden freilich nicht aus den zivilisierten Kreisen der alten Hierarchien lebendig, wo die Bedeutung der Zeichen ja schon abgeschwächt, vielleicht schon erstarrt war — diese Hierarchien waren übrigens größtenteils bereits verschwunden und seit Alexander vom Hellenismus überlagert, dessen Geist ihnen im wesentlichen widersprach. Wohl aber lebten sie in den Unterschichten des Volkes fort, aus denen sie schon in die Hochkulturen des alten Orients übergegangen waren, und treten erneut hervor, als das Christentum eben diesen alten Volksgeist wiederbelebte. War doch das Christentum selbst solchen Volksschichten entsprossen, und so schöpfte es wie die vorangegangenen Religionen und Kulte aus ihnen die uralten und ewigen Sinnbilder. So erwähnt schon Xenophon 400 v. Chr. Fische und Tauben als den Syrern heilige Tiere, die Tauben sind es noch heute bei den Mohammedanern und Christen des Ostens. Wie sie immer wieder in sinnbildlicher Verwertung auf den christlichen Denkmälern erscheinen (Tafeln 14, 18, 20), so ist auch das Lamm den Hirtenvölkern des Ostens als das Um und Auf ihres Daseins Heiliges und Sinnbild. Ob im Evangelium Christus oder Yima bereits im Awesta als „guter Hirt" auftreten, gilt gleich: Wie die Idee des Gleichnisses erwächst das Sinnbild des Lammes (Tafeln 24, 32, 44) unmittelbar dem Volksleben. Und wo sonst sollen alle jene meist östlichen Tiere und Pflanzen wie Pfau (Tafeln 17, 19, 21, 22), Gazelle oder Hirsch (Tafel 17), Hase (Tafel 56), Palme (Tafel 44), Granate bzw. Pinienzapfen (Tafeln 18, 27b), Wein u. a., wo sonst soll Wasser und Quelle ihre sinnbildliche Bedeutung bekommen haben als in ihrer Heimat oder dort, wo sie zu allen Zeiten dem Wüsten- und Steppenbewohner als einzig Lebendiges erschienen, das für sie Leben selbst bedeutet. Was die christliche Kunst da im Bilde bringt, hat längst iranischer Geist im Urliede der Awesta gestaltet und muß bereits in

der eigentlichen vorchristlichen Volksreligion des Ostens, im Mazdaismus, in feste anschauliche Zeichen geprägt worden sein. Denn in ausgeprägter Typik, die nichts mit westlich-antiker Art zu tun hat, erscheinen diese Sinnbilder in heraldischer Gegenüberstellung um ein Mittelmotiv ohne den vom Wesentlichen ablenkenden Hintergrund (Tafeln 17—22), oder eingefügt in ein die Fläche überziehendes Muster ohne Ende (Tafel 36), aufgeteilt in verschlungene Ranken, die — selbst symbolischen Charakters — der Urne des Lebens entspringen. Mag auch vielfach im Einzelnen westlich individualisierende Darstellungsweise eingreifen — denn schon in vorchristlich spätantiker Zeit waren solche Elemente zugleich mit den östlichen Kulten nach dem Westen gedrungen —, so ist diesen Symbolen doch immer ein wiederkehrender gleichartiger Zug eigen, der deutlich erkennen läßt, daß das benützte Naturvorbild, seiner persönlichen Existenz entkleidet, nicht als Individuum, ja oft nicht einmal als unterscheidbarer Gattungsbegriff, sondern eben nur als Zeichen für einen tieferen Sinn aufgefaßt ist.

Dieser Sinn ist der der Herrlichkeit Gottes, das Hvarnah des Awesta, ist das Leben, Sinn des Lebens und Erlösung. „Es erscheint bald als Vogel, bald als schwimmendes und tauchendes Wesen, als Widder oder in anderer Tiergestalt, oder geht in die Milch einer Kuh über. Hvarnah läßt die fließenden Wasser aus den Quellen rinnen, aus der Erde Pflanzen sprießen, Winde in die Wolken blasen, den Menschen geboren werden; es weist Mond und Sternen die Wege.“ So wird die ganze Natur zum Sinnbild. Neben solcher einer Naturreligion entsprungenen Symbolik steht unvermittelt die spekulative Systematik der Magier, des mazdaistischen Priestertums, die das Volkstümliche zu einem Weltbilde ordnet, welches freilich nicht als sinnlich, organisch aufgebauter Kosmos, sondern in der Form streng gesonderter Zonen erscheint. Wie nun im Awesta das Volkstümliche in das lehrhafte System einbezogen erscheint, so mußte auch die bildliche Symbolik des Hvarnah zum monumentalen Weltbilde organisiert werden. Und so nahm die christliche Kunst aus der Hand der iranischen Schwesterreligion jene unantiken symbolischen Landschaften (Tafeln 44, 45), in die Lamm, Taube, Palme usw. sinnbildlich eingeordnet sind, in denen die vier Ströme des Paradieses fließen, und „mit dem Aufflammen der Morgenröte, wenn die Pforten des Himmels sich öffnen“ erscheint das Symbol des Erlösers „fernher aus dem Osten, der Urquelle und Wohnstätte des Lichts“. Nicht als täuschender Augeneindruck sind diese Landschaften bildlich aufgebaut, noch sind ihre Teile im Sinne griechischer Kunst vermenschlicht, in streng abgegrenzten Zonen folgen

Erde, Wasser, Himmel aufeinander, Blumen und Tiere stehen in Reihen, eines getrennt vom andern, gleichwertig eingefügt in die höhere Ordnung, in der jedem Ding sein Platz angewiesen ist. Reine Symmetrie umgibt das edelsteinverzierte, von Sternen umgebene Kreuz und selbst die als Fremdes eingeführte menschliche Gestalt fügt sich dem Lote und der Kreuzform.

Das Kreuz selbst, das zum eigentlichen Symbol des Christentums wurde, erscheint in verschiedenen typischen Formen: sei es in der Form des gleichschenkeligen „griechischen" Kreuzes als Monogramm oder als Siegeszeichen in den Kreis eingespannt (Tafeln 21, 28a), in beiden Fällen bereits als christliche Umdeutung einer Form, wie sie auch außerhalb des Christentums als Lebenszeichen (männlich — weiblich, gut — bös usw.) urtümlich verwendet worden ist, oder den alten Symbolen des Rades, des Sternes (Rosette) oder des Ankers usw. angenähert (Tafeln 43, 59b), sei es schließlich als „lateinisches" Kreuz mit verlängertem Hauptarm (Tafeln 1, 22, 44), wo sich bereits im Sinne des Westens die begriffliche Annäherung an das Werkzeug des Todes Christi ergibt; aus dem magischen Sinnbild wird das begriffliche Zeichen. Aus einer derartigen Veräußerlichung des symbolischen Charakters kann am leichtesten der eigentliche Geist des östlichen Christentums erkannt werden, der selbst innerhalb der westlichen Denkmäler als völlig Fremdartiges klar in Erscheinung tritt: Wenn so auf einem ravennatischen Sarkophage (Tafel 20) das Kreuz in einer Amphore stehend, begleitet von zwei Tauben auf Ranken und darüber die herabfliegende Taube erscheint, so würde dies die westliche Darstellungsweise figürlich in den Jordan mit der Gestalt Christi, in die Gestalt des taufenden Johannes und eines Engels (bzw. des Flußgottes Jordan) und die darüber schwebende Taube umsetzen, oder wenn auf dem Deckel des Sarkophags (Tafel 20) das Kreuz mit den beiden Vögeln allein erscheint, würde dies im Westlichen die Verklärung Christi mit Moses und Elias ergeben. Die Scheu vor der Darstellung des Göttlichen, ja nur der heiligen Personen ist zu groß, um diese zu vermenschlichen. Aber schon mag die gegenständliche Deutbarkeit solcher Symbole, ihre leichte Umsetzbarkeit ins Gestaltlich-Figürliche als eine Trübung rein östlichen Geistes erscheinen. Und schon bedeutet es einen gefährlichen Schritt, wenn auf einem römischen Sarkophag (Tafel 25a) die Nebengestalten der das Grab bewachenden Krieger dem in Gestalt des Triumphalkreuzes erscheinenden Auferstandenen als Genrefiguren beigegeben sind. Man fühlt das Peinliche des Figürlichen, wie es sich auch in den anschließenden Leidensszenen auszusprechen wagt, gegenüber

der reinlichen Geistigkeit des Sinnbilds. Dem Osten wird sein Eigenstes genommen, an die Stelle des sinnbildlichen Nebeneinanders der Gebetsformeln tritt die logische Folge des historischen Geschehens der Leidensgeschichte.

Wie der Osten im Sinnbild nicht logische Gedankenverbindung sucht, sondern geahnte Gesetze ausspricht, hinter denen aller individuelle Ausdruck zurücktreten muß, so auch im „Ornament". Dieser Einstellung müssen wir Westlichen, die wir in der schaffenden Einzelpersönlichkeit zumal in der Kunst ein Höchstes zu sehen gewohnt sind, ganz bewußt werden, um uns in einen der künstlerischen Hauptgestaltungskreise des Ostens, das „Ornament" einfühlen zu können. Wir sehen das Ornament des Ostens freilich nur als das was wir es nennen, als Schmuck. Und doch ist es ein Anderes, für das uns eben die Bezeichnung fehlt: ist nicht ein zum Sein der Fläche schmückend Hinzugekommenes, das auch fehlen könnte; wie die Schrift schafft es erst selbst die Fläche in der Vorstellung, freilich nicht als ein Stoffliches, etwa Gebautes, Gewebtes, Getriebenes, sondern als einen Teil aus der Unendlichkeit, deren überpersönliche Gesetze in ihr wirksam sind. Deshalb hat das Ornament des Ostens keine Begrenzung, spinnt sich als „Muster ohne Ende" nach allen Seiten gleichmäßig fort (Tafeln 26, 36), paßt sich nicht einer gegebenen Umfassung an, sondern bricht gleichsam mitten im Worte ab, wo die reale Fläche endet und weist damit um so stärker ins Unendliche hinaus. Dies um so mehr, als dasselbe Motiv sich in immer gleicher Folge wiederholt und keinen Bezug nimmt auf die in seinem Träger wirksamen Kräfte. Dieser, ob Wand, Gewebe, Metall, Stein, Pergament, wird seiner Stofflichkeit geradezu entkleidet (Tafeln 14a, 15, 26, 34). Bis zur Tatsächlichkeit wird dieses Prinzip in den im Osten zu allen Zeiten so beliebten Durchbruchsarbeiten geführt, die mit dem Christentum besonders typische Verbreitung gefunden haben. Oder es ist die Einlage in Edelsteinen und Email, bei der die in ein gleichsam unstoffliches Netz eingefügten Einlagen erst die Realität der Fläche schaffen, und so ist auch die Vorliebe des Ostens für das Mosaik, als eine durch unendliche Reihung gleichartiger Teile erarbeitete Fläche erklärlich. Auch die Künste der Nordvölker wie die der Völkerwanderung kennen ähnliche Prinzipien. Aber dort gebietet der werkliche Sinn, der einzelne Glieder zum Organismus fügt, strenge Begrenzung und engste Anpassung des Musters an den gegebenen materiellen Rahmen. Dort wird das Ornament tatsächlich zur Füllung. Sofern nun diese nordische Art nach dem Süden vorgedrungen ist — und da ist es im Osten vor allem das iranische Hochland, in dem sich immer

wieder die Vorstöße der nördlichen Völker geltend machen —, treten Mischungen ein, in denen Begrenztes und Unbegrenztes nebeneinandersteht. Beides erhält im Christentum Bedeutung. Die Motive, seien sie symbolischer oder schmückender Natur, erscheinen in strenger Ordnung. Auch hier läßt die Gegenüberstellung der rein östlichen und der verwestlichten Art das Prinzip schärfer erfassen: Der unendlich wiederholenden Reihung, wie ihr ja auch im Gebete (Litanei) ein feierlich bannender Sinn innewohnt, steht, westlich umgedeutet, das regellose „Streumuster" gegenüber, in dem die Symbole und Ziermotive zum Genre werden, ja im Paviment haftet ihnen sogar die gegenständliche Bedeutung auf dem Boden verstreuter wirklicher Blumen, Früchte und daran pickender Vögel an (lithostratum).

Wo zur unendlichen Reihung die Rahmung hinzutritt, erscheint die wiederholende Musterung bereits in dem starreren Schema, wie etwa in Liturgie und Zeremoniell tiefbegründete freie Volksbräuche zur bewußten Regel werden. Auch hier fühlen wir also das für den Osten charakteristische unmittelbare Nebeneinander des Volkstümlichen und des Herrschenden; kam das eine dem Geiste des Urchristentums entgegen, so das andere der bewußt organisierenden Kirche. Die Motive sind nun in die gleiche Wiederkehr richtungsloser Rauten (Tafel 34) oder aneinandergereihter Kreise (Tafel 36) gebannt, und dieses trennende Gerüst ist selbst aus Motiven wie Herzblattformen, Palmettenteilen oder Wellenkurven zusammengesetzt, denen eine bestimmte Richtungsangabe fehlt, oder die ohne eine solche aneinandergesetzt werden. Diese aus iranischer Zierkunst hervorgegangenen Motive (vgl. Band V dieser Serie, Tafeln 94, 95) fanden wie im islamischen, so auch im christlichen Mittelalter ein reiches Nachleben. Wir finden sie besonders auf Seidenstoffen in alten Kirchenschätzen und Gräbern teils als orientalischen Import, teils aber aus christlichen Werkstätten. Die Füllmotive sind dann entweder die alten iranischen Sinnbilder in christlicher Umdeutung (Tafel 36), oder es erscheinen statt ihrer tatsächlich christliche Darstellungen, wie etwa die Verkündigung.

Einen besonderen Reichtum an solchen Stoffen boten die Gräber von Ägypten, wo sich hellenistisches Erbgut teils mit Iranischem, vorzüglich aber mit dem volkstümlich Koptischen mischte. In dem einen Falle (Tafeln 34, 35) wird die Reihung der Einzelmotive zu einem vegetabilen Zusammenhange in Form von Ranken umgesetzt, wobei freilich die freiere Führung den Gesetzen flächenfüllender Symmetrie und Gegenständigkeit unterworfen bleibt, ja das dem

hellenistischen Geiste entsprechende organische Wachstum vielfach in jene „arabesken" Bildungen eingezwungen wird, bei denen zwei Stiele gemeinsam eine Palmettenblüte tragen, oder aus einem Blatt, einer Blüte ein neuer Rankenstiel erwächst. So erscheinen denn auch die figürlichen Elemente in strenge Spiegelbildlichkeit gebunden, von der auch die Schrift nicht ausgenommen wird (Tafel 35). Das Koptisch-Ägyptische dagegen hält stärker am rein ornamental Geometrischen und vor allem an der Neigung zur vollständigen Anfüllung der Fläche mit dem Muster fest, so daß der Grund auf kleinste Teile beschränkt bleibt (Tafel 37). Dabei macht sich ein volkstümlich handwerklicher Zug geltend, der in stärkstem Maße auf die technischen Bedingungen vor allem der Wirkerei Rücksicht nimmt und sich der Rechtwinkligkeit des Gewebes anpaßt. Ja die gestaltende Kraft findet in diesem material-technischen Zwang ihre stärksten Anregungen. Gegenüber der freien Modellierung und Weichheit der Linienführung hellenistischer Stoffe scheinen solche Gebilde freilich unbeholfen, ja fast roh. Ihre urtümliche Stärke zeigt sich aber dort, wo beide Richtungen zusammentreffen, und durch den Sieg des Bodenständigen ein eigener, höchst wuchtiger Stil entsteht, bei dem die zarten Farbenübergänge einer weichlichen Modellierung kräftigen Lokalfarben weichen und der organische Aufbau und die Linienführung der Gestalten in die geometrischen Formen und die durch die Aufteilung des Gewebes sich ergebenden Proportionen gebannt werden (Tafel 38). Alle Individualisierung der Gestalten schwindet, sie werden zu magischen Zeichen, die dem Gewandstoffe, auf dem sie angebracht sind, selbst einen Sinn geben, nicht als bloß schmückende und illustrierende Zutat erscheinen und damit mehr der verinnerlichten Bedeutung als der äußerlichen Erscheinung gerecht werden.

DER KAMPF MIT DEM WESTEN

GESTALT UND FORM

Der Osten gab dem Westen den Sinn, der Westen dem Osten die Darstellung. Zwischen Sinn und Darstellung steht die Schrift, das Symbol, das Ornament. Im Osten dienen sie dem Sinn, im Westen ersetzen sie ihn. Aber auch die Hochkulturen des Ostens kannten die Darstellung. Von den semitischen Kulturen des Zweistromlandes war durch die Achameniden, Parther und Sasaniden manches davon in die christlichen Jahrhunderte herübergerettet worden, und selbst der darstellende Hellenismus hatte sich allmählich dieser Art angepaßt. Daneben

standen aber noch die darstellenden Künste Süd- und Ostasiens. Vorderasien (Iran) stand so inmitten dreier darstellender Kulturkreise, des westlichen mittelländischen, des indischen und chinesischen. In den beiden letzteren hatte das Christentum freilich wenig Geltung, wenngleich es auch dort sich die vorhandenen Darstellungsmittel dienstbar machte (Abb. 1). Aber in ihrem Brennpunkte Iran lag es für die aus ihrem volkstümlichen Zustande heraus unvermittelt vor die Aufgabe einer repräsentierenden Kulturmacht gestellten führenden Machtkreise der neuen Völker nahe, sich in Ermangelung eigener darstellerischer Überlieferung der vorhandenen Güter jener zu bedienen. Und so trafen in der Machtkunst der parthischen Arsakiden und der persischen Sasaniden außer den Elementen, die sie als Erbteil in den Gebieten ihres Machtkreises vorfanden, auch solche Indiens und Ostasiens zusammen und wurden in den Felsbildern der Könige darstellerisch verwertet (vgl. Band V dieser Serie). Mit dieser Machtkunst hatte das dem Volke entsprungene Christentum in seinen Anfängen nichts zu tun. Gleichwohl müssen wir aber annehmen, daß jene östlichen Kulturkreise wie den Herrschern, so auch dem Volke oder wenigstens dem sich organisierenden Priestertum vielfach die Gestalten zu jenen Vorstellungen geliefert haben, die als Sinnbilder in ihm lebten. So wurde die altiranische Vorstellung von dem lichtumgebenen Haupte in den darstellenden Künsten des weiteren Ostens zur Gestalt des Heiligenscheines, und so finden wir z. B. auch die christlichen Gestalten des Pfaues (Tafeln 17, 21), des Radkreuzes (Tafel 43), der ankerförmigen Kreuzendigung (Tafel 59b) oft in genau derselben Fassung bereits in den indischen Denkmälern der vorchristlichen Zeit (vgl. z. B. Band II dieser Serie, Tafel 9) und legen die Vermittlung durch das mazdaistisch-christliche Iran nahe. Aber nicht darauf kommt es hier an, was Iran an Gestalt vom weiteren Osten übernommen und dem Christentum vermittelt haben kann, sondern daß das christliche Volkstum des Ostens Gestaltübernahmen nie im Sinne der Darstellung oder der Illustration, sondern eben nur in dem geschilderten symbolischen Sinne verwertet. Darin zuerst sahen wir den künstlerischen Geist des christlichen Ostens im Kampf mit dem Westen. Das Sinnbild wurde im Westen zur begrifflichen Illustration, zur Allegorie. So wird dort auch der auf das Wort gegründete, erzählend epische Geist zum Dramatischen, so wird die durch den Sinn des Gebetes gegebene unzeitliche Bilderreihe zur historischen Folge der Leidensgeschichte, der Wundertaten, der Jonaslegende und dgl. (Tafel 25), so werden aber auch heidnisch antike Darstellungen, wie die der Jahreszeiten, als Sinnbilder von Leben,

Abb. 2. Koptische Wasserspeier und Kragsteine
5.—6. Jahrhundert
Kairo, ägypt. Museum

Erneuerung und Vergänglichkeit in den christlichen Bilderschatz aufgenommen (Weinlese). Dem christlichen Osten ist die Gestalt — sei sie aus den darstellenden Kunstkreisen des Ostens selbst oder vom Westen entlehnt — nie (angestrebte) Wirklichkeit, immer nur Zeichen. Darum strebt er nicht nach individueller Charakterisierung des Dargestellten, noch aber ist es ihm um die auf die Sinne wirkende Schönheit der Erscheinung zu tun. Menschliche, tierische oder pflanzliche Gestalt ist ihm nicht das aus der Umwelt herausgehobene Abbild eines bewußt gewordenen organischen Zusammenhanges, nicht erkenntnismäßige Wiedergabe eines Gesehenen. Aber es ist das Wesentliche mit ungestümer Naturkraft erfaßt und voll anschaulich gemacht. Die koptische Darstellung eines Löwenkopfes (Abb. 2) ist nicht aus dem eine objektiv gültige Gestalt festlegenden Wissen um Anatomie und äußere Erscheinung geboren, sondern aus dem unmittelbaren Erleben, bei dem einem Bildner dieses, dem andern jenes Moment das Wesentlichste für die Vorstellung scheint. Sei es der gefährliche, zahnbewehrte Rachen (Abb. 2a), die sprungbereite Stellung und die gewaltige Mähne über dem stirnlosen Gesicht (Abb. 2b), oder die bannend lauernden Augen (Abb. 2c): die Mittel mögen noch so „primitiv“ sein, aber um so stärker ist der Ausdruck.

Freilich nicht der Ausdruck dieses oder jenes bestimmten Löwen, sondern der Ausdruck der Vorstellung, den der einzelne Bildner selbst von der Gattung Löwe hat. Dieser bannende Ausdruck geht mehr und mehr verloren, sobald sich der Bildner der anatomisch festgelegten Art westlicher Darstellungsweise nähert (Abb. 2e). Diese Art, die nur aus einem urkräftigen Volkstum, wie in unserem Falle dem koptisch-ägyptischen, erwachsen kann, verliert also ihre ganze unmittelbare Stärke, wo sie auf die erkenntnisreichere aber erlebnisärmere Stufe des Westens gehoben wird.

Noch augenfälliger wird der Kampf mit dem Westen, wo dieser in seiner übertriebensten zivilisatorischen Ausgestaltung in den Großstädten unmittelbar mit dem Volkstümlichen zusammentrifft. Da erscheint es zunächst höchst sonderbar, wenn wir christliche Kirchen mit heidnischen Szenen wie Leda mit dem Schwan (Tafel 28c) oder Orpheus mit den wilden Tieren (Tafel 28b) — freilich in allegorischer christlicher Umdeutung — ausgeschmückt finden. Kommt hier schon im Gegenständlichen jene Geistigkeit zum Ausdruck, die als Theosophie, Magie, Gnosis, Kosmologie usw. in die alten verbrauchten Gefäße antiker Mythologie einen neuen, fremden, aus den verschiedensten Kulturen des Ostens entlehnten Inhalt zu gießen sucht, so gilt dies nicht weniger für die gestaltlichen Motive, aus denen sich diese Gegensätze zusammensetzen. So erscheint in dem koptischen Relief Tafel 29 das Meer durch einen auf dem Delphin reitenden Tritonenknaben, der Himmel durch die lockenumwallte Maske, also durch die dem hellenistischen Kreise entnommenen Gestalten dargestellt, während die die Bänder haltenden Nereiden (?) in ihrer Stellung und Gebärde, in ihrer weichlichen Nacktheit und dem Betonen des Hals- und Ohrenschmuckes auffallend an indische, zentral- und ostasiatische Gestalten gemahnen (vgl. z. B. Band II dieser Serie, Tafel 14). Gewandung, Befiederung, Behaarung verliert den Sinn des Organischen, erhält aber die Gesetzmäßigkeit des Ornamentalen und ursprünglicher Handwerklichkeit (Tafel 28). An die Stelle des Empfindens für die Stofflichkeit des Dargestellten tritt das Empfinden für die Stofflichkeit des Materials, in unserem Falle des weichen, leicht schneidbaren Steines. Die Gestalt wirkt dann nicht mehr durch ihre eigene Körperlichkeit als ein in sich geschlossener organischer Zusammenhang, sondern als ein Teil des gesamten Werkstückes dadurch, daß sie sich als abstrakter Helligkeitswert von dem umgebenden Dunkel abhebt. Wie die Figuren so ist auch das Rankenwerk (Tafel 27) in überlegter Ordnung so aneinandergereiht, daß der zwischen den einzelnen Teilen liegende

Reliefgrund nur auf kleinste Partien beschränkt ist und so als ein unstoffliches Dunkel erscheint, durch dessen Gegensatz das an sich unkörperliche Muster erst in Erscheinung tritt. Und gerade darin, daß das Einzelne nicht als ein Wesenhaftes für sich im Gegensatze zur Umgebung besteht, kommt die östliche Geistigkeit zum Ausdruck, für die das Individuum nur in dem Zusammenhange der Gesamtheit Sinn und Existenz bekommt.

Verschiedenartig kommt dieser Kampf zum Ausdruck, je nachdem das Östliche oder Westliche im Vordertreffen steht. In den Großstädten, wo sinnlicher Materialismus bei allem Streben nach Verinnerlichung die Oberhand behält und die fremde Geistigkeit nur als Ersatz für das fehlende Eigene übernommen wird, wird das reine Prinzip der flächenhaften Einordnung zum raffinierten Dualismus zwischen greifbarer Körperlichkeit und räumlich illusionistischem Tiefendunkel (Tafel 24). Die Figuren erscheinen in vollplastischer Bildung auf dem Reliefgrunde, das durch die Unterschneidung als reales Gezweige freigelegte Rankenwerk folgt nicht einem strengen Zwang, dem sich der organisch-vegetabile Fluß unterordnet, selbstherrlich bewegt es sich über die Fläche, nur als eine leicht anschmiegbare Füllung der zwischen den Figuren sich ergebenden Zwischenräume, und sogar mit dem Streben, das gegebene Gesetz des Rahmens zu verlassen. So erscheint denn auch die ganze körperliche Figürlichkeit des Westens in die abstrakte Flächigkeit des Ostens umgesetzt (Tafeln 25b, 51), man vermißt aber die selbstverständliche Bindung des Realen ins Unreale, das Tiefendunkel wird vergestaltlicht und gewinnt fast den Anschein der die Figuren umgebenden Atmosphäre.

Was so vornehmlich im alexandrinischen und antiochenischem Großstadtkreise vor sich geht, und in Rom einmündet, das gilt ähnlich für das hellenistisch durchsetzte Kleinasien. Auf den Sarkophagen (Tafel 30) wird der architektonische Aufbau, in den nach alter Überlieferung die Figuren eingestellt sind, zu einem Nischenschema, dessen plastische Glieder, wie Kapitelle und Gesimsverkröpfungen durch die tiefendunkle Bohrarbeit in ihrem Organismus zersetzt werden, während die antiken Rednerstatuen nachgebildeten Figuren trotz der nachwirkenden körperlichen Auffassung im Dunkel der Zwischenräume wie blockhaft eingepaßte Schemen erscheinen.

Oder aber die Figuren erscheinen in voller Körperlichkeit wie auf eine Ebene geklebt, ohne daß der Versuch gemacht ist, das Unreale des Hintergrundes durch das Tiefendunkel zu binden (Tafel 31). Nirgends wird die Zwiespältigkeit

dieser Kunst so offenbar wie hier, die unausgeglichene Spannung zwischen zwei Weltanschauungen so deutlich. Die Realität der vollplastisch durchgebildeten Körper widerstreitet der Raumlosigkeit des Hintergrundes. Deshalb sind die Figuren im Übereinander über die Fläche verteilt, aber sie scheinen nicht zu schweben, denn noch lassen die Stellungen der Füße die verkürzte Bodenfläche westlicher Raumbildung ahnen. Aber der Ostgeist zwingt zur Vermeidung aller sinnlichen Täuschung, ja er zwingt den real denkenden Westen selbst zur Besinnung, indem die unverkürzte Körperlichkeit statt des Augenscheines reliefmäßiger Abstufung gesetzt wird.

Wenn hier Greifbares und Abstraktes in mehr oder weniger scharfem Kontraste gegeneinandersteht, so erkennen wir aber auch, daß jene illusionistische Täuschung selbst, wie sie aus dem vorchristlichen Hellenismus in die christliche Kunst übergegangen ist, und vor allem in der Malerei zur impressionistischen Auflösung des Körperlichen und zur illusionistischen Wiedergabe des Luftraumes geführt hatte, bereits ein Ausgleichsprodukt westlichen und östlichen Geistes ist, nur daß hier die Extreme ineinandergedrungen und verschmolzen sind; denn die klassische Antike kannte nur den tastbaren Körperraum in seiner organischen Durchbildung, die Welt war ihre Materie, der Osten aber bannte das Körperliche immer in die Fläche, in überorganische Gesetzmäßigkeit. Im Aufeinanderstoßen beider Prinzipien ergab sich bereits vor dem Christentum der Ausgleich: Das Körperliche, in die Fläche übertragen, verlor seine Realität, wurde zum Fleck, die Fläche aber, der abstrakte Grund, gewann räumliche Bedeutung. Wie einerseits das Nebeneinander gemalter Flecken nicht mehr den Körper selbst, sondern nur den Schein desselben wiedergibt, so löst es anderseits die Fläche in das Hintereinander des Luftraumes auf. So war bereits der künstlerische Boden vorbereitet, auf dem das Christentum bauen konnte, als es sich westlicher Zivilisation anpassen mußte, indem jener „Impressionismus“ als Auflösung des Realen dem Schicksal entsprach, welches es dem Westen bereitete, zugleich aber in der Veräußerlichung innerer Gebundenheit jenem Schicksal, daß es selbst vom Westen erlitt.

In dem Maße als der Zerfall der materiellen Kultur im Westen vor sich ging, wurde auch das Bedürfnis nach neuer Verinnerlichung rege. Aber man glaubte, durch die Zertrümmerung der alten, leeren Gefäße und Lebensformen sei bereits die Verinnerlichung selbst erreicht. Diese zertrümmerten Gefäße fand das aus dem Osten kommende Christentum vor und ihrer mußte es sich zunächst bedienen, bevor es die ihm entsprechenden Formen vom Osten her durchsetzte oder sich

neue Formen schuf. So kommen jene hochgespannten aber in ihrer Zwiespältigkeit unangenehm berührenden Schöpfungen wie die Katakombenmalereien Roms zustande, in denen eine die Zufälligkeit der Erscheinung festhaltende Technik den Zweifel an der Realität der Erscheinung offenbar werden läßt, aber die große Gebärde der Hände, die Übertreibung der Augen als die seelisch ausdrucksvollsten Organe u. a. m. doch nicht über die Unzulänglichkeit der gestaltlichen Mittel hinwegtäuscht, und den ohnmächtigen Kampf wiederspiegelt, das Übersinnliche mit den veräußerlichten Mitteln einer in sich zerfallenen Kultur auszudrücken.

Und doch — wo der Westen über sich selbst reflektierend erkennt und sich seiner Unzulänglichkeit bewußt wird, da bietet der Osten immer wieder neue erlösende Möglichkeiten. So wachsen die Mittel der Darstellung über den bloßen Zweck der Gestaltwiedergabe hinaus, Farbe und Linie bekommen in der Gesamtheit des Bildes ihren Eigenwert, werden zum Rhythmus, wie wir ihn bereits in Schrift und Ornament zum Ausdruck kommen sahen. Freilich bleibt hier noch die Gestalt ein Hindernis, doch fügt sie sich dem Gesamtrhythmus, die Figuren werden gestreckt (Tafeln 51, 52) oder gekürzt, oder erhalten überhaupt durch Einpassung in die gegebene Rahmung Verhältnisse, die eine Unterstellung der individuellen organischen Proportionen unter die frei rhythmischen oder mathematischen bedeuten. Aber auch darin hat das individualistisch Westliche noch seine Möglichkeiten, indem der Rhythmus vielfach im Sinne des persönlichen Charakters einer Handschrift verwertet, der Linienzug zum Ausdruck persönlichen Empfindens verwendet ist, und so durch die Verzerrung der Naturgestalt Feierliches (Tafel 52), Groteskes (Tafel 39) u. a. m. lebendig gemacht wird. Es ist wie ein letztes Aufbäumen des Individualismus gegenüber dem überpersönlichen Geiste des Ostens.

So ist das Bild dieser Kunst, zumal in den Zentren des damaligen äußeren Weltgeschehens, in Rom und in den hellenistischen Großstädten ein äußerst vielfältiges und durch den Kampf ein äußerst bewegtes. Gerade dort werden wir uns aber immer wieder bewußt, daß dieser Reichtum, diese Vielfältigkeit den Zerfall eines großen Komplexes bedeutet, der durch die verschiedensten hier zusammenströmenden Elemente hervorgerufen wird. Und doch steht neben diesem Zerfall der Aufbau, nicht dadurch, daß die ungebundene, volkstümliche Urkraft sich die Reste westlicher Organisation zu eigen macht, sondern darin, daß die Gesetze der östlichen Geistigkeit die zerbrochenen Formen des Westens in eine neue Ordnung zwingen. Die alten westlichen Gestalten werden dann gleichsam als

fertige Bausteine zu einem neuen Gebäude verwendet, unbekümmert darum, ob ihre Form dem neuen Formwillen entspricht.

Abb. 3. Kosmas-Kodex (Vat. gr. 699) David und die Sängerchöre 9. Jahrh. nach Original des 6. Jahrh.

Höchst bezeichnend sind da Miniaturen, mit welchen die Werke geschmückt sind, in denen die Teile des antiken Weltbildes mit dem neuen Aufbau mesopotamisch-iranischer Ideen in Einklang zu bringen versucht werden, wie Weltchroniken, Kosmographien, Tier- und Pflanzenbücher großstädtischer Gelehrsamkeit. Da erscheint die Welt nicht in der sphärischen Gestalt des organisch aufgebauten antiken Kosmos, sondern nach uralten orientalischen Vorstellungen in bestimmte Zonen geteilt, in welche die Erscheinungen im Sinne einer Kasteneinteilung unabänderlich eingeordnet sind. Wie die christlichen Ideen gegenständlich in die alten astrologischen Vorstellungen der Weltzonen oder des Tierkreises eingekleidet werden, so erscheinen nun die vom Christentum übernommenen antiken Bildgestalten in überorgnische Streifen- oder Kreisanordnungen gebannt (Abb. 3), und diese jede sinnlich räumliche Zusammenfassung vermeidenden Kompositionen werden auch auf Gegenstände übertragen, die an sich nicht gerade kosmologischen Charakter aufweisen. Dabei sind in den früheren Bildern dieser Art die einzelnen Gestalten als für sich bestehende Elemente im Sinne des antiken Westens räumlich plastisch ausgewertet, sind als einzelne fertige Teile eines verlorenen Zusammenhanges in die neue Ordnung eingesetzt, wie etwa in der gleichzeitigen Architektur antike Säulen und Kapitelle als Elemente einer neuen Baueinheit verwendet wurden. So in Abb. 3, wo David mit Salomo von den Sängerchören umgeben erscheint. Wie aus ihrem räumlichen Zusammenhang herausgeschnitten erscheint die Mittelgruppe, die einzelnen Sängerchöre aber wie Räder in die Fläche projiziert, die Tänzerinnen unten statt vorne angeordnet. Das mag „naiv“ und „primitiv“ erscheinen für den, der die individuelle Zufälligkeit eines Standpunktes, von dem aus der optische Schein eines Raumbildes abgelesen werden kann, höher schätzt als die überindividuelle Gesetzmäßigkeit, nach der

der Osten die Dinge beurteilt, nicht wie sie scheinen, sondern wie sie in der Vorstellung sind. Freilich ruft die Inkonsequenz, mit der das antike Kunstgut, wie die Davidgruppe, als einzelne den Zufälligkeiten des Standpunktes und der Beleuchtung unterworfene plastisch gesehene Gestalten in die ornamentalen Gesetze der Flächenhaftigkeit eingefügt ist, den Eindruck des Unausgeglichenen, Unverdauten und damit künstlerisches Mißbehagen hervor, das Mißbehagen vor der Kultur einer städtischen Oberschicht, der die ursprüngliche volkstümliche Kraft mangelt, das Eigene — weil es starr geworden — einem Neuen anzupassen. Deshalb befriedigen oft die späteren, auf einem volkstümlicheren, wie dem slavischen Boden geschaffenen Kopien solcher Kompositionen mehr (Tafel 11), weil die Einzelgestalt, mag sie auch noch das antike Vorbild verraten, ihre individuelle und plastische Geltung verloren hat, zum typischen Zeichen geworden ist.

Aber auch schon in der altchristlichen Zeit hat jenes krasse Nebeneinander zweier Weltanschauungen einen hochwertigen künstlerischen Ausgleich gefunden, wo kirchliche oder weltliche Organisation die Unterstellung des Individuums unter ein geschaffenes Gesetz verlangte, wo der Glauben freiwillig als Gesetz auf sich genommen wurde. Aus solchen Voraussetzungen sind wohl Miniaturen entstanden, als deren prächtigstes Beispiel der auf Purpurgrund gemalte Codex von Rossano zu gelten hat (Tafeln 8—10). Westlich ist hier die historische, nicht symbolische Vorführung der einzelnen Szenen der Christuslegende, westlich auch die realistische, teils auch genrehafte Wiedergabe der Handlung, westlich zum Teil die Einzelgestalten, Gewänder, auch noch einzelne, die Umgebung charakterisierende Gegenstände und die noch einigermaßen malerisch-plastische Durchmodellierung der Körper. Und doch wirken diese antiken Reminiszenzen kaum mehr als Fremdkörper, die sich in einen andersartigen Zusammenhang verirrt haben. Sie begleiten nicht als bloße Verdeutlichung des Wortes den Text, sind aus diesem ausgeschieden und stehen so — nur durch einzelne Verse erläutert — gleichsam als Inhaltsangabe für die eine religiöse Idee ausdrückende liturgische Handlung, die jedesmal durch die mit den Zitaten ihrer Schriftstellen hinzugemalten Evangelisten mit erhobener Rechten als wahres Gesetz bezeugt werden (Tafel 8). Das Abendmahl ist hier nicht Gelegenheit zur Charakterisierung verschieden reagierender Persönlichkeiten. In feierlicher Zeremonie, in der jedes Individuum sich seiner Unterordnung bewußt ist, schreiten die Apostel vor die Gestalt des goldummantelten König-Christus, und nur der

selbst wieder in den Gesamtrhythmus eingebundene Linienzug läßt das Sehnen oder die scheue Zurückhaltung vor dem Wunder zum Ausdruck kommen. Raumlos sind diese Bilder, da die Umgebung vom Wesentlichen ablenken könnte, das Wesentliche ist aber voll inhaltlich erzählt. Christus steht vor Pilatus (Tafel 10): Richterstuhl und Tisch als einzige und genügende Andeutung der Umgebung; das anklagende Volk im Halbkreis, Christus würdig zwischen zwei Hofbeamten, der Verbrecher Barabas gefesselt und gebeugt zwischen zwei Bütteln im Vordergrunde. Die räumliche Situation ist freilich nicht durch illusionistische Mittel vorgetäuscht, aber sie ist vollkommen klar ausgesprochen: Die Unklarheit der Überschneidung ist durch die Trennung in zwei Bildhälften vermieden, und doch ist der begriffliche Zusammenhang durch das Gegenüber des Richters und der mittleren Rückenfigur gegeben, die erhöhte Gestalt Christi wieder räumlich durch die Blickrichtung zu dieser Figur eingeordnet, im Flächenaufbau des Bildes aber durch die diagonal gestellte Figur des Gerichtsschreibers ausgewogen. Hier spielen also wohlüberlegte künstlerische Gesetze.

Eine der eigentümlichsten und bezeichnendsten Miniaturen dieser Handschrift ist schließlich das Gethsemane-Bild (Tafel 9). Hier, wo durch den Text die Schilderung der Umgebung nahegelegt war, erweckt es besonderes Interesse, wie sich der Künstler zur Darstellung der landschaftlichen Szenerie stellte. Die Sternennacht hätte Anlaß zur Durchführung aller jener impressionistischen Raum-, Licht- und Stimmungswerte geben können, wie sie sonst in westlichen Miniaturen und Wandgemälden durch Auflösung der Umrisse, durch die tonige Abstimmung landschaftlicher Fernen eben als eine auf die Sinne wirkende Eindruckskunst verwendet wurden. Wohl ist auch hier ein grünblauer Schimmer über die Landschaft gegossen und verschwimmen die Felsen des Hintergrundes in dunklerer Färbung, aber diese Landschaft gibt keinen Augeneindruck wieder: In rhythmischem Zuge sind felsenartige Gebilde aneinandergereiht, und diesem schweren Rhythmus fügen sich die menschlichen Gestalten ein, die drei Apostel selbst nur ein farbiger oder linearer Akkord in dieser Symphonie, Christus einmal hingelegt in diese hingegossenen Felspartien, das andere Mal gebeugt, die Schläfer ermahnend, neben dem wie im Aufstreben niedergehaltenen Felsen. So fügt sich mit der Landschaft die göttliche Person selbst, wo ihr Menschliches am stärksten zur Geltung kam, auch in der künstlerischen Darstellung in ein überpersönliches Gesetz. Was aber gerade dadurch an tragischer Spannung ausdrucksvoll in die Erscheinung tritt, das findet seine Lösung in der unendlichen Ruhe des

Nachtdunkels, in dessen schwarzem Streifen nur das abstrakte Gold des Nimbus und Goldmantels Christi aufleuchtet, und über dem in blauem Band der Mond und die Sterne wiederum nur den Ausgleich zwischen einem persönlichen Stimmungsgehalt und ewiger Ordnung herbeiführen.

In solchen Werken halten sich Ost und West die Wage. Die zerfallende Zivilisation, die an dem Schein der Materie ihr Erlebnis fand, lieh zwar das nötige darstellerische Werkzeug, wo aber der Ostgeist stark genug war, den äußeren Schein mit dem inneren Sinn zu durchdringen, erstand aus dem Kampfe und seinen vielfältigen Erscheinungsformen ein starkes Neues, das aus vorübergehenden, schwankenden Versuchen nur dann zum Dauernden werden konnte, wenn die widerstreitenden Naturen unter ein neues ausgleichendes Gesetz gezwungen wurden, das das innere und äußere Leben umfaßte.

DER AUSGLEICH IM FRÜHEN BYZANZ
PERSÖNLICHKEIT UND GLAUBE

Dem Zerfall der westlichen Zivilisation stand der Aufbau der östlichen Kultur gegenüber. Das Christentum bildete den Ausgleich und brachte diesen in der Kunst zur Erscheinung. Solange die antike Zivilisation durch ihre Organisation der volkstümlichen Urkraft des Ostens die Wage halten konnte, bedeutete dieser Ausgleich zähen Kampf, der einerseits tiefgreifend Neues schuf, andererseits aber ein seichtes Spiel großstädtischer Oberflächlichkeit, das nur mit fremden Kultur und Kunstgütern die eigene Leere verschleiern wollte.

Der Verfall der Zivilisation trat innerhalb des Mittelmeeres zuerst im äußersten Westen in Erscheinung. Mit Kaiser Konstantin d. Gr. wurde Rom als Reichszentrum aufgegeben, und bald fiel der Westen dem Ansturm von Fremdvölkern anheim. Die Verlegung der Residenz nach Byzanz und die Verbindung des Christentums mit dem römischen Staatsgedanken durch seine Anerkennung als Staatsreligion war bereits ein Schritt, mit dem die kulturelle Aufgabe des Ostens innerhalb der Antike offiziell anerkannt und besiegelt war. Sofern das Christentum selbst bereits ein Kompromiß zwischen Osten und Westen war, konnte dadurch eine Stärkung des antiken Gedankens stattfinden, und zugleich zog die neue Hauptstadt die zivilisatorischen Kräfte Roms und der hellenistischen Großstädte allmählich an sich, so daß die Antike — durch die Konzentration der Kräfte in ihrer Energie gesteigert — ein Fortleben zu führen vermochte, das im Zeitalter

Justinians (527—565) noch einmal aktiv werden konnte. Doch war dieses Fortleben des Westens in Byzanz ohne die neue Nahrung, die der Osten bot, nicht denkbar. Jetzt erst konnte der eigentliche Ausgleich zwischen West und Ost eintreten; denn was das an den Trümmern seiner Vergangenheit festhaltende Rom der Kaiserzeit trotz aller Anpassungsbestrebungen nicht herbeiführen konnte, das konnte nun auf neuem, östlicherem Boden geschehen, wo der Westen seine Individualität zwar nicht aufgab, aber den neuen Forderungen des Ostens unterstellte.

So entstand in Konstantinopel jenes eigentümliche Kulturgemisch, das eben deshalb, weil das alte provinzielle Byzanz an eigener richtunggebender Kultur- und Kunstüberlieferung kaum etwas beizubringen vermochte, um so unbehinderter das Kulturgut des Ostens wie des Westens aufnehmen konnte. Wenn Konstantin oder Theodosius Kunstwerke aus aller Welt zusammentragen und auf dem Hippodrom, in den Kirchen und an anderen Orten aufstellen ließen, so bedeutete dies freilich noch nicht den künstlerischen Ausgleich der gegeneinanderstehenden Weltanschauungen. Wenn die Kaiser Künstler und Werkleute aus allen Gebieten ihres Reiches in die Hauptstadt zogen, so war dies an sich ebenfalls noch keine Gewähr für die Schaffung einer lebendigen Kunst, wenngleich gerade das starke Volkstümliche damit in der Hauptstadt Eingang fand. Daß aber dieses Nebeneinander zu einem fruchtbaren Ineinandergreifen werden konnte, das lag daran, daß das höchste Gut der Zivilisation, die Organisation, in die neue Zeit herübergerettet wurde und dem zusammenströmenden Vielgestaltigen Richtung und Sinn gab. Die Form dieser Organisation war aber wieder teils die des Westens, teils die der staatlichen Hauptmacht des Ostens, der Perser. Sie mußte bei der Verschiedenheit der Individualitäten dem Persönlichen eine Möglichkeit des Auslebens einräumen, aber unter der einen entscheidenden Bedingung, daß es sich der Macht, der des Kaisers und der der Kirche, unterstellte. Und der Kaiser selbst, Justinian als die bezeichnendste Herrscherpersönlichkeit dieser Epoche, betrachtete sich als das Werkzeug Gottes, die weitgehendsten Herrscherrechte mit devoter Gläubigkeit vereinigend. Wie am Hofe das feierliche Zeremoniell, so band in der Kirche die Liturgie das Individuum vom Höchsten bis zum Niedrigsten. Es vollzog sich ein Ausgleich des Verschiedengearteten, die Gegensätze der materiellen und individualistischen Kultur des Westens und der auf Unterordnung der Persönlichkeit und auf das Überirdische gerichteten Geistigkeit des Ostens vereinigten sich auf einem

indifferenten Boden. Verschwenderischer Luxus und frommer Glaube, unumschränkte Herrschergewalt und die Macht des Volkswillens, die Intrigen kirchlichen Machtstreites und wahrhafter religiöser Eifer, leere Phrasenhaftigkeit und tiefe Innerlichkeit gelangten zu einer kaum trennbaren Durchdringung.

Dieser eigentümlichen Vermengung zweier Weltanschauungen entsprach auch die der Kunstanschauungen. Dem Streben nach dem Großartigen, Monumentalen unterstellt die Macht die künstlerischen Kräfte aller Zonen. Was eine natürliche Entwicklung durch die Jahrhunderte vorbereitet hatte, ohne noch einen allgemeingültigen befriedigenden Ausgleich geschaffen zu haben, das übernimmt jetzt die Organisation. War schon früher, wie in der Sarkophagplastik, ein nach lokalen Schulen gesonderter Werkstättenbetrieb festzustellen, so wurde dieser nun in den kaiserlichen Werkstätten fabriksmäßig vereinigt. In den Steinwerkstätten der Prokonnesis wird im Zusammenarbeiten der verschiedenen provinziellen Elemente der Bauschmuck für den ganzen weiten Umkreis des Reiches auf Lager und Bestellung geschaffen. Die so entstehenden Typen von Kapitellen (Tafeln 14, 15), Schrankenplatten (Tafel 26) und Säulen sind als Exportware in gleicher Weise in Griechenland, in den östlichen Provinzen, in Ägypten, Italien, an der Dalmatinischen Küste und in Nordafrika zu finden. Justinian errichtet in Konstantinopel Textilfabriken, der Seidenhandel wird Staatsmonopol. Und so entstehen auch die großen Bauten dieses Kaisers in und außerhalb der Hauptstadt als Ergebnisse eines großartigen aber künstlichen Zusammenwirkens aller verfügbaren Kräfte.

Als eines der Weltwunder entsteht die Sophienkirche in Konstantinopel. „Ich habe dich übertroffen, o Salomo!“ ruft der Kaiser bei der Einweihung aus, stolz auf die technische Riesenleistung, in der West- und Ostgeist zusammengefügt sind (Tafel 40). Endlos und doch mit dem ersten Blick den Eintretenden nach allen Seiten und bis zum Scheitel der Kuppel überschaubar erscheint dieser Raum. Die zentrale Kuppel beherrscht den Baugedanken, gibt eine Mitte, von der der Raum nach allen Seiten ausstrahlt, in der das Unendliche von allen Seiten gesammelt wird: Orientalischer Unendlichkeitsgedanke, richtungsloses in sich Beharren. Und doch: die Säulenfluchten rechts und links unterbinden die freie Entfaltung des Zentralraumes, zwingen zum Schreiten, geben Ziel und Richtung im Sinne des Westens. Die unendliche Weite wird an den Seiten ins Endliche gezwungen, und so wird auch der ganze ausgeweitete Raumkomplex von einer viereckigen Umfassung eingefangen, so daß die entstehenden Raumreste und

Verschneidungen mit dem Rund die Zwiespältigkeit des Unvereinbaren fühlen lassen. Auch in dem ganzen Aufbau wirkt Reales und Irreales ineinander. Die Kuppel scheint, von unsichtbaren Händen getragen, zu schweben, denn die vier mächtigen Stützpfeiler kommen im Raumbilde kaum zum Vorschein, und die vier großen Tragebogen treten als solche kaum in Erscheinung, da sie einesteils unmittelbar in die Halbkuppeln übergehen, andererseits ihre Laibungsbreite von den Seitenwänden bis auf ein schmales Band eingeengt erscheint. Und wie diese Bogenlinien fast unmittelbar und ohne besonderen betonten Absatz aus den Vertikalen zur unabgegrenzten Höhe aufsteigen und wieder zum Boden zurückleiten, so ist auch der Kuppelansatz nicht als Wesenhaftes, das Aneinandertreffen tragender und lastender Kräfte ausdrückendes Gelenk charakterisiert, sondern gibt der Masse durch den Fensterkranz gerade in der für das Gefüge bedeutsamsten Zone den Anschein des Wesenlosen, Aufgelösten. In dieses gliederlose, die Kräfte in Kreis und Halbkreis immer wieder in sich zurückleitende Gefüge ist aber doch wieder der Endlichkeitsgedanke des Westlichen eingebunden, indem der zielweisenden Folge der Säulen, deren begrenztem Vertikalismus die durchlaufenden Wagerechten der Gesimse entgegenwirken, dem Aufstrebenden das Lastende entgegengesetzt wird, und statt der überorganischen, mathematischen Gesetzmäßigkeit des Bogen- und Kuppelgefüges wieder das Gegliederte, Ineinandergreifende, organisch Wachsende gesetzt ist. Das Nebeneinander der beiden Prinzipien führt geradezu zur gegenseitigen Aufhebung: denn diese Gesimse sind kein schwer lastendes Gebälk, sind nicht unmittelbar als Glied gegen Glied auf die Knäufe der Säulen gesetzt, sondern durch Bogen vermittelt, und somit verliert das antike System seinen tektonischen Charakter, wie denn überhaupt diesen ganzen in die seitlichen Tragebogen eingestellten Arkadenwänden keine struktive Bedeutung im Gesamtgefüge des Baues zukommt. So greift denn auch in den Einzelheiten des Baues Struktiv-Körperliches und Flächenhaft-Farbiges, Abstraktes ineinander. Die Säule verliert, gegen das Tiefendunkel der Zwischenräume gestellt, in dem eigentümlichen Gemisch von warmem, goldigem Reflexlicht der Mosaiken und dem kühlen Luftton der Marmorverkleidung der Wandteile ihre plastische Einzelform, die vorspringenden Konsolengesimse werden zwischen den in Weiß, Schwarz und Perlmutter inkrustierten Arkadenzwickeln und den darüber laufenden durchbrochenen Goldgittern ihrer lastenden Aufgabe entkleidet; das Kapitell behält wohl seine Körperhaftigkeit und die antiken Voluten als Bekrönung, aber sein Körper wurde aus einer organisch wachsenden

zu einer kubisch abstrakten Werkform, die Einrollungen sind nicht mehr Kräfteausdruck, sondern schmückende Beigabe, der aufwachsende Blattkranz des antiken Kapitells wird aber zum unkörperlichen, im Tiefendunkel wirksamen Flächenschmuck, in dem das Vegetabile zu einem verkleidenden Muster, in geometrische Folgen gebannt, oder überhaupt durch ein geometrisches System ersetzt wird (vgl. Tafel 15).

Diesem 532—537 errichteten Wunderbau der kleinasiatischen Architekten Isidorus von Milet und Anthemios von Tralles stand noch manches Werk der Blütezeit unter Justinian in Konstantinopel selbst und in anderen Städten zur Seite und war Zeugnis jenes Geistes, der durch organisierte Pracht und Größe selbst geistige Gegensätze zu einer Einheit band. Neben dem großen, von Konstantin begonnenen Kaiserpalast und der Apostelkirche sind viele andere weltliche und sakrale Bauten, von deren Pracht uns berichtet wird, verschwunden, oder sie liegen in Ruinen. Neben riesigen unterirdischen Zisternenbauten, deren reicher Säulen- und Kapitellschmuck die Formen der verschiedensten Provinzen vereinigt, neben der trotz mehrfacher Änderung und Beraubung ihres Schmuckes immer noch großzügig wirkenden Irenenkirche sei die als ein in Raumbildung und Detail eine ähnliche Verschmelzung westlicher und östlicher Kunstprinzipien wie in der Sophienkirche aufweisende Sergius- und Bacchuskirche in Konstantinopel erwähnt.

Die ganze Pracht der frühbyzantinischen Blütezeit ist aber bis heute am besten in Ravenna vereinigt, das wir bereits — seiner Lage entsprechend — als einen für die Aufnahme östlicher Geistigkeit besonders geeigneten Boden erkannt haben, und in dem auch das byzantinische Machtchristentum eines seiner bedeutendsten Kunstzentren geschaffen hatte. Das Hauptwerk ist hier die in ihrer reichen, auf dem Achteck gegründeten Raumgestaltung an die Sergius- und Bacchuskirche anklingende Gründung des Erzbischofs Ecclesius, San Vitale (525—547). Wie in den Konstantinopler Bauten fällt auch hier entgegen dem antiken Brauche die unscheinbare, schmucklose Art des Äußeren gegenüber der Pracht des Inneren (Tafel 41) auf. Auch hier die eigentümliche Spannung zwischen der Zentral- und der durch die schiffartige Verlängerung des Presbyteriums betonten Längsidee, zwischen der die wirkenden Kräfte nicht in ein System von Einzelgliedern zerlegenden Verwendung der Rundform, wie Bogen, Wölbung und Exedren, und der antiken Stützenarchitektur. Daneben blieb hier und in den adriatischen Küstengebieten, wie in Parenzo (Tafel 42)

freilich auch die westliche Form des Gotteshauses, die Basilika in Gebrauch, allerdings durch die Verwendung des Bogens auf den Säulen und durch die untektonische Art des Aufbaus und die abstrakte Raumbegrenzung ebenfalls von östlichem Geiste durchsetzt. Und dasselbe Ineinandergreifen des Ost- und Westgeistes schließlich in den Mosaiken, die mit denen der anderen ravennatischen Denkmäler wohl den vollwertigsten Ersatz aller jener in der östlichen Hauptstadt selbst zugrunde gegangenen bildlichen Schätze bilden.

Das Mosaik kam mit seiner leuchtenden Farbenpracht, in der gegenüber dem Fresko größeren Dauerhaftigkeit und durch seine zur vereinfachten Monumentalform hinführenden Technik den Bedürfnissen weltlicher und kirchlicher Repräsentation in höchstem Maße entgegen. Aus den Prunksälen der heidnischen Paläste und Thermen war es allmählich in die Kirchen und Baptisterien übergegangen. Waren es auch anfangs noch vielfach die alten heidnischen Dekorationsmotive, Darstellungen von Jagd und Fischfang, der Jahreszeiten u. dgl., die allmählich ihre christliche Umdeutung erfuhren, waren es dann auch die Szenen aus dem alten und neuen Testament, die in symbolischer und historisch erzählender Aneinanderreihung an die Stelle der heidnischen Darstellungen traten, Christus im Sinne des Urchristentums als guten Hirten oder als Wundertäter schilderten, so trat bald auch mit der Ausbildung einer kirchlichen Hierarchie und mit der Verstaatlichung der Kirche die Idee des Reiches Gottes in enge Verbindung mit der weltlichen Herrschaftsidee. Die naive Symbolik der Gebetsformeln wurde nun zur bewußten Gegenüberstellung theologisch fixierter Antitypen, in die sich oft auch eine Spitze gegen die feindlichen Sekten mischte. So sind zu beiden Seiten des Altarraumes von San Vitale in Ravenna alttestamentliche Szenen angebracht, welche die Vorbilder für das Meßopfer abgeben. Südlich sind die Opfer Abels und Melchisedeks gegeben, nördlich die Bewirtung der Engel durch Abraham und die Eiche von Mambre als Zeichen der Verheißung an Abraham zusammen mit der Opferung Isaaks mit dem als Stellvertreter Christi ausgelegten Lamme (Tafel 43). In solchen Darstellungen bleibt wohl oft noch ein Rest des westlichen Illusionismus erhalten, noch ist auch der Geist östlicher Symbolik zu spüren, aber die Wiedergabe der Erscheinungsform wird zum Effekt, das Sinnbild zum bewußten Emblem. Der dekorativen Verteilung der Figuren und Gegenstände zuliebe wird die Durchführung eines einheitlichen Raumbildes zurückgedrängt. Besonders deutlich wird dies in den die oberen Arkadenstellungen flankierenden Evangelistengestalten mit ihren Symboltieren, die in

die unräumlich übereinandergesetzten Felsterrassen der iranischen Symbollandschaften eingeordnet sind. Vor allem macht sich aber das bewußt Kirchliche dadurch geltend, daß an die Stelle der legendenhaften oder historischen Zusammenstellung der einzelnen Bilder die Verteilung bestimmter Darstellungen auf die entsprechenden Stellen des Kirchengebäudes tritt, wobei etwa die Aufgabe der Evangelisten oder Apostel als Stützen der Kirche durch ihre Anbringung an den Tragepfeilern oder durch ihre reihenmäßige Vorführung an der Kuppelbasis in einem aufstrebenden Rankengefüge ausgedrückt wird (vgl. unten, Tafel 84). Oder aber es erscheint an hervorragender Stelle den Forderungen kirchlicher und weltlicher Macht entsprechend in der Apsis Christus als Überbringer des Gesetzes oder als der auf der Weltkugel thronende Weltbeherrscher (Tafel 45). Der westliche Machtgedanke des römischen Kaisertums, wie er hier gegenständlich zum Ausdruck gelangt, ist aber bereits aufs innigste mit der östlichen Herrscheridee verschmolzen. Wie in den iranischen Reliefs der persische Lichtgott (s. Band V dieser Serie, Tafeln 56, 78), so ist in Ravenna Christus als der das Diadem als Zeichen göttlicher Machtbefugnis überreichende Gott mit dem lichtumgebenen Haupte eingeführt; Engel stehen als Trabanten vermittelnd zwischen dem unnahbaren Herrscher-Gott, dem von links mit zeremoniell bedeckten Händen heranschreitenden heiligen Vitalis und dem das Kirchenmodell darbringenden Stifter Ecclesius. Das Ganze ist in jene abstrakte, mit verstreuten Blumen durchsetzte, von den vier Paradiesströmen bewässerte und vom Morgenrot überstrahlte Landschaft gehoben, wie sie uns im Awesta als Ausdruck der Macht und Herrlichkeit der Geister beschrieben wird (vgl. S. 8 f.). Und gerade darin, wie die einer naturalistisch darstellenden Kunst des Westens entnommenen menschlichen Figuren wie selbstverständlich in die abstrakte Goldfläche jener unsinnlichen und in ihrer unillusionistischen Art gänzlich unantiken Landschaft eingefügt sind, wie hier die sinnliche mit einer übersinnlichen Welt in Einklang gebracht wird, kommt die Durchdringung der beiden Weltanschauungen zum Ausdruck.

Benachbart dieser Darstellung, die die göttliche Machtidee in den Formen menschlicher Herrschaft zur Erscheinung bringt, sind an den beiden Wangen des Apsisraumes von San Vitale die beiden Mosaiken angefügt, die den Kaiser Justinian und seine Gemahlin Theodora als Vertreter der weltlichen Macht im feierlichen Aufzuge ihre Geschenke für die Kirche bringend schildern (Tafeln 46, 47). Auch hier sind die Gegensätze individualistischer und überpersönlicher, sinnlicher und

übersinnlicher Kultur wie im Leben so auch künstlerisch ineinandergedrungen. Die strenge Regel des persischen Hofzeremoniells, durch die sich selbst der Herrscher einem freiwilligen Zwange unterwirft, ist für den Künstler nicht bloß äußerer Anlaß einer Schilderung, sondern eigenes Erlebnis, indem er eigenes Streben nach persönlichem Ausdruck der gebundenen Form zu unterstellen hat. Jede dieser Gestalten ist in ihrem markanten Ausdruck erfaßt, der Kaiser selbst (Tafel 48) mit den gekniffenen Lippen und den streng geschwungenen Brauen Zielbewußtheit und Willenskraft in den Zügen, rechts der ihn geleitende Erzbischof Maximianus mit dem geistreichen Kopf des hohen Klerikers das Prozessionskreuz tragend, neben dem die rechts ihn begleitenden Diakone mit Evangelium und Rauchfaß die mit Amt und Alter allmählich sich ausprägende Persönlichkeit erkennen lassen; zunächst neben dem Kaiser die durch die Kleidung und Aufschläge gekennzeichneten weltlichen Höflinge, strenge, befehlsgewohnte Männer, auch da der amtsjüngere mit dem Ausdruck des noch unerfahrenen Protektionskindes. Ganz links schließlich die gehaltlosen Gesichter der Leibwache. Auf dem anderen Bilde (Tafel 49) die Kaiserin mit dem schlaffen aber gebietenden Gesicht, ehemalige Zirkusdirne, jetzt Herrscherin im persischen Perlenornat, rechts die matronenhafte Obersthofmeisterin und das Gefolge der Hofdamen, links der Kämmerer, dem man den Anteil an den verschwiegenen Intrigen dieses Hofes aus den Zügen liest, mit dem den Vorhang zurückschlagenden Untergebenen. All diese Unterschiedlichkeit der Charaktere ist aber doch nicht als ein unverbundenes Nebeneinander von Einzelheiten zu fühlen: Wie sie alle der einende Geist strenger Hofzucht bindet, so ist durch ihre gleichmäßig frontale Aneinanderreihung, in der kein Kopf den anderen überragt und doch durch den größeren oder geringeren Abstand der höheren Würdenträger, durch die vereinheitlichende Massengruppierung des niedrigeren Gefolges die Differenzierung ersichtlich gemacht wird, auch formal ihre geordnete Zusammengehörigkeit zum Ausdruck gebracht. Nicht weniger bezeichnend ist es, wie der Künstler die gegen die Altarnische der Kirche sich vollziehende Bewegung der beiden Aufzüge nicht in einem naturalistisch gesehenen Hintereinanderschreiten der Personen wiedergibt, sondern diese Bewegung teils rein begrifflich ausdrückt — so durch das seitliche Vorhalten der getragenen Gegenstände, durch den den Vorhang zurückschiebenden Diener und den über den Bildrand greifenden Kleriker mit dem Rauchfaß —, teils formal durch die Auflockerung der einseitig gestauten Masse in der Richtung der anzudeutenden Bewegung. Durch solche Mittel gelingt

es, den Vorgang deutlich zu machen und dabei doch der Darstellung durch die feierliche Frontalstellung der Figuren den über die momentane Handlung heraushebenden Charakter des Repräsentationsbildes zu verleihen.

Während in der justinianischen Periode die Realistik der Gestalt noch leicht von der abstrakten Gesetzmäßigkeit des Formalen getrennt werden kann, Westliches und Östliches noch als Zweiheit fühlbar ist, so geht im 7. Jahrhundert beides eine innigere Verschmelzung ein. Die Deutlichmachung der Handlung wird zurückgedrängt, die Figuren erhalten Selbständigkeitswert, verlieren auch ihre räumliche Beziehung zueinander, indem sie entweder in monumentaler Isolierung, in strenger gleichmäßiger Reihung oder in blockartiger und symmetrischer Gruppierung zusammengefaßt sind. Die letzten Andeutungen illusionistischer Raumgebung (vgl. noch Tafeln 46, 47) weichen der abstrakten Goldfläche des Bildgrundes. Die Gestalten selbst behalten gegenüber dieser durchgreifenden Abstraktion freilich ihren individuellen Charakter bei, aber wie ihre Funktion im Gesamtaufbau des Bildes eine andere geworden ist, so wird ihre persönliche Bewegung in vereinfachte Umrisse gebunden. So zeigt das Stifterbild der Demetriusbasilika in Salonik (Tafel 50) eine streng verbundene Dreiheit, nicht eigentlich durch das kaum bemerkbare Motiv des seine Arme um die Schultern der Stifter legenden Heiligen hergestellt, sondern durch den formalen Zusammenhang, der die Dreiheit zu einem einzigen Akkord zusammenschließt: Jede Figur ist dabei doch als Einheit klar umrissen, und es ist offenkundig, wie die Komposition der Gesamtgestalt aus dem charakteristischen Aufbau der Gesichter und diese wieder trotz ihrer Porträthaftigkeit in einen über das Gewöhnliche und Zufällige heraushebenden Gesamtrhythmus gebunden sind. Dem scharf umrissenen Kopf des Bischofs links mit dem ovalen Untergesicht und der sich verengenden Stirne entspricht das vereinheitlichte Oval des Körperumrisses, die gedrängte Steilfältelung des Gewandes nimmt in der Mitte das Lot der scharf gezogenen langen Nase auf, und in der betonten Querlinie der Arme klingt durch die Scheidung von Ober- und Unterkörper der Rhythmus des Gesichtes wieder. Dem gegenüber der durch die seitlichen Haarpartien zusammengefaßte und oben verbreiterte Kopf des Präfekten rechts, an dessen Aufbau in vergrößertem Rhythmus der durch die Armhaltung verbreiterte Oberkörper und der schmälere Unterkörper anklingt. Schließlich der hl. Demetrius, durch die wenigen durchgehenden Parallelfalten des Gewandes schlank und einfach zwischen den komplizierteren und schwereren Massen der Stifter aufragend und

dieses fast körperlos Überragende betont durch den kleinen schmächtigen Kopf, der mit seinem Nimbus zwischen den nach unten drückenden dunklen Dreieckszwickeln zu Seiten der Stifterköpfe herausragt. Das starre Gerüst der Lot- und Wagrechten bindet im Gesamtaufbau die durchgehenden rhythmischen Linienzüge, Strenge durchsetzt die melodische Freiheit, repräsentative Starrheit und individuelle Charakteristik durchdringen einander.

Nicht minder als im Mosaikschmucke der Kirchengebäude setzt sich der repräsentative Stil in der Kleinkunst durch. Da ist es vor allem das Elfenbein, das schon als Material östlicher Herkunft in besonderem Maße dem vom Osten durchsetzten Machtgedanken diente. Der schon von den heidnischen Konsulen gepflogene Brauch, am Tage ihres Regierungsantrittes elfenbeinerne Schreibtäfelchen (Diptychen) zu widmen, wurde unter den christlichen Kaisern fortgesetzt. Die Darstellungen zeigen den Gewählten auf dem Richterstuhle, dann auch den Zirkusspielen zusehend, einer in Byzanz höchst offiziell gewordenen Handlung (Tafel 53). Die Darstellungsweise ist dabei ebenfalls zu jener flächenfüllenden, das räumliche Hintereinander vermeidenden Art übergegangen, die im Osten Ausdruck einer unsinnlichen Weltanschauung, hier aber in ihrem Ausgleich mit dem Westen zum dekorativen Reiz geworden ist. Unbekümmert um ein Vorne und Hinten sind die Figuren über die Fläche verteilt, ja die Szenen des Vordergrundes (unten) erscheinen in einer Art „umgekehrter" Perspektive verkleinert wie von dem Standpunkte der groß dargestellten Hauptperson gesehen. Ein anderes Diptychon mit der Darstellung einer Kaiserin (Tafel 54) läßt den dekorativ-repräsentativen Stil in seiner vollen Reife erscheinen. Hier hat die Figur wohl die dem Westen entsprechende plastisch körperliche Durchbildung beibehalten, durch die Umsetzung des umgebenden Raumes in abstraktes Tiefendunkel wird sie aber mit all ihren Details zum flächenhaften, als Hell vom Dunkel sich abhebenden Muster, dem so alle Körperlichkeit genommen ist. Ins Religiöse umgesetzt, sehen wir andererseits die thronende Mutter Gottes (Tafel 55) in ähnlicher, wenn auch noch stärker plastisch gedachter Art von den drei Magiern und dem assistierenden Engel umgeben.

Bei all diesen repräsentativen Figuren läßt der Zug zum Dekorativen das Individuelle der dargestellten Gestalten freilich oft genug zurücktreten, doch geht das Vermögen scharfer Charakterisierung keineswegs verloren. So zeigt das Hauptwerk christlicher Elfenbeinkunst, der Thronstuhl des Bischofs Maximian in Ravenna (Tafel 56), an der Vorderwand sowohl in den markanten Gestalten

des Täufers und der vier Evangelisten wie in der freien Führung der von Tieren belebten Weinranken noch stark die Mittel des naturalistischen Westens, wenngleich die strenge untektonische Aufteilung, das Prinzip der Flächenfüllung, wie auch die gegenständlichen, gestaltlichen und formalen Einzelheiten der Reliefs der übrigen Seiten den östlichen Geist verraten.

Ein Blick sei noch auf die statuarische Großplastik dieser Zeit geworfen, welche als die körperhafter Gestaltung am meisten entsprechende Kunstgattung immer mehr zurückzutreten beginnt. Bezeichnend ist bei der Zunahme des orientalischen Ewigkeitsgedankens die Vorliebe für das besonders harte Material des ägyptischen Porphyrs (Tafel 33, vgl. 31, 32). Trotz der schweren Bearbeitbarkeit des Steines ist aber auch hier die scharfe porträtmäßige Charakterisierung bemerkenswert. Die plastisch formale Behandlung ist dabei der Wirkung des an sich wuchtigen krystallinischen Materials angepaßt. Mit der scharfen, oft — wie bei Nase und Haaren — kubisch kantigen Bildung der Einzelformen wirkt der Glanz polierter Flächen zu einem Effekt zusammen, in dem anatomische Tatsächlichkeit in die abstrakten Formen geometrischer Umrisse gezwungen ist. So ist auch Haarschmuck und Krone zu einer wuchtigen Massenwirkung ausgewertet. Wo aber — wie bei weiblichen Köpfen (vgl. Tafeln 54, 55) – die Schärfe der Gesichtszüge weniger in Betracht kommt, überwiegt die große einfache Form, und der Ausdruck wird in die übertrieben groß gebildeten Augen gelegt. So dringt auch hier individualisierender Westen und abstrahierender Osten ineinander und ergeben einen Stil, der in seiner Monumentalität den Prinzipien einer Weltanschauung entspricht, in der überirdische und persönliche Macht sich zum Gesetze vereinen.

BILDERSTURM, ISLAM UND ARMENIEN
DIE RENAISSANCE DES OSTENS

Die frühbyzantinische Kunst bedeutete den Ausgleich zwischen West und Ost, den Ausgleich des Kampfes zwischen materieller Kultur und übersinnlich gerichteter religiöser Geistigkeit. Dieser Ausgleich war noch kein Sieg der abstrakten Gottesidee des Ostens. In westliche Bildhaftigkeit gezwungen war die Idee nicht mehr frei und das Ineinanderdringen der Extreme ergab auf neuem indifferenten Boden eine großartige Zwitterkunst. Soferne aber der Westen erlahmte und in den Stürmen der Völkerwanderung seine letzte Kraft verlor, im

Osten dagegen die reine religiöse Idee mit dem Islam zu erneuerter Stärke anwuchs, konnte das Gleichgewicht in dem neuen Zentrum nicht von Dauer sein. Wie mit einem Schlage war am Beginne des 7. Jahrhunderts das Weltbild durch die arabische Eroberung verändert. Die religiöse Idee Mohammeds brachte erneut die bildlose Gottesvorstellung des Ostens zur Geltung und trug sie im Süden des Mittelmeeres bis zum äußersten Westen vor. Aber dieses Erwachen östlicher, von einer sinnlichen Gottesvorstellung abgekehrten Religiosität trat nicht nur im Islam in Erscheinung. Auch die christlich verbliebenen Länder des Ostens, Armenien und Kleinasien, gewannen in dem Maße an Bedeutung, als der kulturelle Verfall im Westen des Mittelmeeres vor sich ging und damit auch die byzantinische Zwitterkultur des einen Faktors, auf dem sie baute, entbehrte.

Wie im Islam, so ist es auch hier die übersinnliche abstrakte Gesetzmäßigkeit, die, aus alten iranischen Wurzeln entspringend, in ein neues nationales Gewand gekleidet wurde. In Armenien war es zunächst die im 5. Jahrhundert neu erfundene Schrift (Tafeln 6, 7), die bildlos das Wort in das Volk trug. Dem östlichen Geiste entsprach es auch, wenn die sich konsolidierende armenische Nationalkirche gegenüber der westlichen den Monophysitismus auf ihr Banner schrieb und vor der Vermenschlichung der Gottheit zurückscheute. Und im engsten Zusammenhang damit steht jene für das weitere Schicksal der christlichen Kunst des Ostens so bedeutungsvolle Bilderfeindlichkeit, die auf Betreiben kleinasiatischer Bischöfe und Armenier in Byzanz zu dem Bilderverbot Leo III., des Isauriers, führte (725) und damit den Anlaß zu dem bis 842 währenden Bildersturm gab. Hierin stand das Ostchristentum in einer Front mit dem Islam. Mit dem Bildersturm war das erreichte Gleichgewicht der byzantinischen Kunst wieder zugunsten des Ostens verschoben. Die statuarische Plastik, als eigentlichstes Erbe der Antike der vollendetste Ausdruck körperhaft sinnlichen Gestaltens, trat nun völlig zurück und die sinnliche Darstellung religiöser Gegenstände sollte überhaupt verbannt sein. In den Kirchen blieb an hervorragender Stelle nur das Kreuz als Symbol. In den Palästen fand aber jene iranische Art der Ausstattung Eingang, für die wir vielleicht noch in Palermo (Tafel 97) ein Beispiel erhalten haben (s. u.) und die in der Aneinanderreihung alter Symbole wie des Lebensbaumes, der Tierkämpfe, verschiedener Vögel usw. den Eindruck von Gartenlandschaften und Jagdstücken erzielte. Literarische Spuren weisen aber auch darauf hin, daß diese Art selbst unter den bilderfeindlichen Kaisern (Konstantin Kopronymos) auch in den Kirchen eingeführt wurde,

und der Schmuck armenischer und von dort abhängiger russischer Kirchen sowie die Handschriftenillustrationen (Tafeln 6, 7) lassen diese Elemente erkennen. Darin schließt sich wieder die symbolisch-ornamentale Welt des Ostens — ob islamisch oder christlich — zu einem großen bis ins romanische Abendland wirkenden Kreise zusammen.

So kommt die Trennung der östlichen Welt in islamisch und christlich in dieser Zeit künstlerisch nur sehr wenig zum Ausdruck. — In den arabisch-islamischen Gebieten scheint zunächst freilich das geduldete Christentum jeden Antrieb zu eigener künstlerischer Gestaltung fast ganz verloren und — soweit nicht die byzantinische Kirche in einzelnen Klöstern ihre Kolonien hatte (s. u.) — den künstlerischen Schmuck ihrer Kirchen, ja selbst deren Bauart (Abb. 4) von der islamischen Schichte bezogen zu haben. Im Grunde zeigt sich darin aber

Abb. 4. Deir es-Suriani (syrisches Kloster in Ägypten)

nur wieder, daß das Christentum so wenig wie der Islam sich seine künstlerischen Mittel neu schafft, sondern aus seiner jeweiligen kulturellen Umgebung bezieht, ja hier lenkt es eigentlich wieder in die alten Bahnen des volkstümlichen östlichen Urchristentums ein, von denen es zur Zeit seiner Entstehung ausgegangen war. Es stößt alle in vorislamischer Zeit vom Westen hereingetragenen Kunstelemente ab und nahm keinen Anstoß, sich derselben im Osten verwurzelten Kunstformen zu bedienen wie die islamische Schwesterreligion. Die auffallende Übereinstimmung der Kunstelemente darf eben nicht dazu verführen, zu behaupten, das Christentum hätte von der islamischen Kunst übernommen. Beide Religionen schöpften aus derselben volkstümlichen Quelle, und der Islam war nur der Anstoß, das Ostchristentum zur Selbstbesinnung zu veranlassen, das Westliche abzustreifen und sich wieder im Sinne des Urchristentums fern von den repräsentierenden Aufgaben einer Staatsreligion als Volksreligion auszuwirken.

Geschah doch dasselbe auch in den vorzüglich buddhistischen Gebieten Zentralasiens. In der Bauart der Klöster, in den neuerdings zutage geförderten Fresken und Miniaturmalereien (Tafeln 4, 5) des Tarimbeckens unterscheidet sich der aus indischen, chinesischen, türkischen und iranischen Elementen gemischte Stil der christlichen Erzeugnisse in nichts von den buddhistischen. So auch in China (Abb. 1), so auch im islamischen Vorderasien. Ob es die reiche, ganz auf naturferne Motive und Hell- und Dunkelwerte gestellte, durchbrochene Stuckarbeit der Wandverkleidungen (Tafel 60) oder die nach östlicher Sitte Frauen- und Männerraum trennenden gedrechselten Holzschranken, die geschnitzten und eingelegten Türen des Heiligtums (Tafel 57), oder hölzerne und metallene Kultgeräte sind, sie zeigen dieselben Formen, dieselben Ornamente, ja selbst die gleichen symbolischen Darstellungen wie der Schmuck und die Geräte der Moscheen. Nur das Kreuz, dem aber oft genug auch der Halbmond als bereits vorislamisches Symbol beigegeben ist, erweist die christliche Arbeit. Der kunstgewerbliche, die Eigenwirkungen des Materials technisch fein abschätzende Geist steht im Vordergrund. Aus ihm ergeben sich auch die formalen Wirkungen: streng gerahmte Felderungen, flächenhafte Füllungen, unendliche Reihung gleichartiger, ihrer natürlichen Bedeutung entkleideter Motive. Soweit plastische Körperlichkeit zur Anwendung kommt (Tafel 60), hat sie nicht den Zweck illusionistischer Raumgebung, sondern betont nur wieder die Fläche, auf der sie in einer zweiten Schicht aufgesetzt erscheint, ohne daß das Einzelmotiv für sich tiefenräumliche

Einordnung erhält. Wo Figürliches eingestreut wird, ist es das auch im Islam gebräuchliche hellenistische, iranische und buddhistische Erbgut, freilich ebenfalls nicht als selbständig illustrierende Elemente für sich behandelt, sondern im Liniengewirr der arabesken Schnörkel selbst fast zum Ornament geworden. Und selbst wo sich dann in der Zeit nach dem Bildersturm — wie ja auch im Islam — die Darstellung meist als Erzeugnis der armenischen oder griechischen Klosterkolonien wieder durchsetzt, kann sie sich nicht von dem abstrakten ornamentalen Zug der östlichen Welt frei machen: Wie in dem linken Mittelfeld der Tafel 59 (b) das Kreuz mit den buddhistisch-armenischen Ankerendigungen in dem doppelschichtigen Geranke der Arabesken erscheint, so daß es sich fast in ihm verliert, wie dabei die einzelnen Palmetten, Kreuzarme, Rosetten und Endigungen selbst wieder von Rankenwerk überzogen sind, so daß jede Einzelheit selbst wieder zu einem Behälter rhythmischen Lebens wird, so sind auch die figürlichen Szenen (a, c, d) zum Ornament geworden, in dem die Einzelgestalt nur als Glied einer rhythmischen Folge in der Fläche ihre Bedeutung hat. Wo immer es angeht, sucht der arabesk-ornamentale Zug der Flächenfüllung das Figürliche zu zersetzen: das Gebäude im Pfingstwunder (a) wird zu einem rankenverzierten Rahmenstreifen, der in edlem Gleichmaß die übereinandergestaffelten Apostelfiguren umfaßt. Der Baum in der Darstellung des Einzugs in Jerusalem (c) wird in seinem Stamm zu einem abgestuften Flechtband, seine Krone, die dem großzügig erfaßten Eselreiter als Folie dient, endet in arabeske Bildungen, und wo immer die Figuren den Reliefgrund nicht füllen, behauptet die abstrakte Ranke den Platz (a, d). In die Gewänder dringt sie als Stoffmuster ein, oder aber der Faltenwurf erhält den Charakter kalligraphischer Schnörkel, die die Figuren ihrer Körperlichkeit entkleiden.

In den vorwiegend christlich verbliebenen Gebieten des armenischen Hochlandes aber wurde das gemein Östliche in die persönlichere Form des Nationalen umgeprägt. Auch hier gegenüber dem Ausgleich in Byzanz das Aufgeben des Westlichen oder wenigstens dessen Anpassung an das Eigene, so daß es in ihm aufging. Wie in den islamisch-arabischen und persischen Gebieten hatten hier, der selbständigen nationalen Stellung entsprechend, die östlichen Formen ihren besonderen Charakter erhalten, ohne aber ihre Zugehörigkeit zu der umliegenden östlichen Welt zu verleugnen. So gewann im 7. Jahrhundert in der Baukunst der östliche Zentralbau mit der von den iranischen Palästen her

Abb. 5. Chtskonk (Armenien), um 1000
Ansicht von Osten

bekannten Kuppel über dem quadratischen Grundriß die Oberhand gegenüber dem westlichen Basilikenschema des Mittelmeeres, oder das Langhaus wurde zu einer zentralisierten, von der mittleren Kuppel beherrschten Halle (Abb. 5). Was an westlicher Tektonik des Stützenbaues in der Sophienkirche von Konstantinopel noch den östlichen Baugedanken durchsetzte (s. S. 24 f.), kommt hier in Wegfall. Kristallhaft klar wächst der Baukörper in glatten kaum durchbrochenen Wänden auf. Streng abgesetzte Kanten, klar gezeichnete Gesimse und spitze, die Kuppel schützende Dächer, im Aufriß sternförmig, aus dem Quadrat oder Rund entwickelt, allseitig gleich gerichtet im Grundriß und im Raume, eine in sich begrenzte abstrakte Gesetzmäßigkeit, aus den strengen Formen der armenischen Vulkanlandschaft geschaffen. Den reicheren Gefilden des nördlich benachbarten Georgien entspricht bei sonst grundsätzlich gleichen Architekturformen ein größerer Reichtum an Schmuckmotiven, Höhendrang und reichere Gliederung machen sich geltend. Gemeinsam ist aber der Zug der Abkehr vom Persönlichen, nicht die individuelle Leistung gibt den Ausschlag, sondern der Typus, immer wieder als ein Heiliges, Unantastbares wiederholt und geringe Variationen gestattend.

In einem hatte aber Armenien gegenüber den arabischen und persischen Gebieten eine besondere Stellung. Hier war das Christentum vom beginnenden 4. Jahrhundert an Staatsreligion, die Fürsten blieben auch später, teils als byzantinische, teils als Statthalter des islamischen Reiches, Christen. Bei deren weitgehender und oft auch tatsächlicher Selbständigkeit war die nationale Kirche ein bedeutender Machtfaktor, und dies zu veranschaulichen diente auch bei aller Volkstümlichkeit die Kunst. Abgesehen davon, daß die meisten der Kirchen und Klöster Stiftungen der Fürsten waren, kam dies darin zum Ausdruck, daß sich die Erbauer vereinzelt auch der Darstellung bedienten, und damit einerseits die Bahnen des byzantinischen Machtchristentums, vor allem aber auch die der eigenen bis in die parthische und sasanidische Zeit zurückreichenden Überlieferung übernahmen. So finden sich neben den ornamentalen und symbolischen Elementen an den Kirchen repräsentative Stifterdarstellungen, die einerseits nach ihrem gegenständlichen Typus, Tracht und formaler Behandlung an iranische Steinreliefs oder parthisch-sasanidische Münzbilder erinnern und damit als Abkömmlinge der darstellenden altiranischen Hofkunst (im Gegensatze zur symbolisch-religiösen) erscheinen, anderseits aber auch Typen übernehmen, die der byzantinische Westen nach dem Bilderstreite fortführte. Als Hauptvertreter aus dem 10. Jahrhundert erscheint die Kirche von Achtamar (Abb. 6), wo innerhalb des überaus reichen symbolischen Reliefschmuckes auch der König Gagik als Stifter mit dem Kirchenmodell in sasanidischer Königstracht gegeben ist, während bei der ihm gegenüberstehenden Christusgestalt bereits wieder der griechische Faltenwurf erscheint, freilich in den linearen Flachstil des Ostens umgesetzt. So wird in diesem Denkmale östliche und westliche Darstellung als Folge eines Machtwillens vereinzelt wieder lebendig.

Diese Art hat aber auch bereits früher auf den byzantinischen Kreis und das Abendland übergegriffen und zum guten Teil dazu beigetragen, den byzantinischen dekorativen Monumentalstil über den Bilderstreit hinwegzuretten. In Cividale (Oberitalien) treffen wir an der inneren Eingangswand einer Kirche der langobardischen Zeit eine höchst merkwürdige Dekoration in dem dem Osten so geläufigen Stuckmaterial (Tafel 61). Die sechs Figuren des oberen Streifens mögen wohl noch an die früheren byzantinischen Repräsentationsbilder gemahnen, aber es fehlt die individuelle Spannung und die plastische Gedrängtheit in der Fläche. Persische Muster bedecken Mäntel und Säume, die in parallelem oder fächerförmigem Kerbschnitt gehaltene strenge Faltengebung ist die der gleichzeitigen

Abb. 6. Achtamar (Armenien), Kirche, Wandrelief, 10. Jahrh.

armenischen Skulpturen, die Rundung der Figuren erscheint wie zwischen zwei Flächen gequetscht, ihre wiederholte Betonung der Senkrechten bei klarer Trennung der Einzelfiguren voneinander und vom Grunde erzielt eine gleichmäßige Feierlichkeit, in der Rangstufen und persönliche Charakterunterschiede verschwinden müssen. Die beiden Bänder mit gereihten Stuckrosetten, deren Mitte mit farbigen Glaskugeln gefüllt war, geben wohl Begrenzung, die aber unendlich fortgesetzt gedacht werden kann, und selbst die griechischen Säulen mit dem langobardischen Dreistreifenornament und den akanthisierenden Krabben des mittleren Tabernakels fügen sich kaum als Fremdes in die einheitliche Komposition; ja, gerade darin ist die Stärke des östlichen Stromes gegenüber den Nachwirkungen der Antike, aber auch gegenüber dem im Westen neu emporquellenden nördlichen Bruderstrom zu erkennen. Dasselbe gilt für den prächtigen Zierbogen unter dem Figurenstreifen. Die freie Modellierung der hellenistischen Weinranke ist zu einer fast geometrisch gebundenen Flächenabstufung geworden, in der die Blätter gleichsam die Fläche eines Spitzenmusters abgeben,

die Trauben zwar körperhaft aber wie trigonometrische Gebilde aufgesetzt sind (vgl. Tafel 60). Und auch da mischt sich im Türsturz das nordische Bandgeflecht gleichwertig mit ein. Dort, in der Lombardei, traf sich der Osten mit dem Norden, beide wesensverwandt in zwei Punkten: im Ornament und im Symbol, das ja gerade in den von den Nordvölkern überfluteten Adrialändern besondere Geltung erlangte, um sich dann weiterhin in der romanischen Monumentalkunst auszuwirken.

Wie an solchen Denkmälern Nord- und Ostgeist kaum zu trennen sind, so gilt ähnliches für Armenien, das in manchem eine merkwürdige Parallelität mit der abendländischen mittelalterlichen Entwicklung aufweist. Wie im Bildschmuck romanischer Kathedralen, so finden wir auch hier noch die naive altchristliche Bildsymbolik wie die Jonasbilder, Daniel in der Löwengrube usw. eingestreut zwischen die Fabeltiere aus altorientalischer Überlieferung, alles — trotz verschiedenartiger Vorbilder — in demselben unplastischen, die Einzelheiten ornamental umwertenden zweiflächigen Stil, in dem auch das Ornament gehalten ist. Dieses kommt besonders an Gesimsen, Tür- und Fensterrahmungen zur Verwendung, seinen größten Reichtum entfaltet es aber an Grabsteinen (s. u.) und hölzernen Türflügeln (Tafel 58). Meist sind es auch hier ineinandergeflochtene Bänder und Kreismotive mit Palmettenfüllung, die die Muster abgeben, seltener die in erstarrtem Schema wiedergegebenen Rankenbildungen der westlichen Antike. Hier, in der Exaktheit der Windungen, der Sicherheit in der Flächenverteilung und dem trotz Beschränkung in den Einzelmotiven großen Erfindungs- und Variationsreichtum des Ornaments kommt der Osten in der ganzen Stärke seines abstrakten Gestaltens zur Geltung.

Dieser Zug zum Ornamentalen wurde noch verstärkt, als mit dem zweiten Jahrtausend der Vorstoß der Türken nach Armenien und die Gründung des seldschukischen Reiches in Kleinasien die Isolierung der östlichen Hochburgen des Christentums vom byzantinischen Westen mit sich brachte. Und so sehen wir denn die in die großen Felstäler zurückgezogene Klosterkunst sich unter Beibehaltung ihrer künstlerischen Grundtypen zu einem ungeahnten ornamentalen Reichtum entfalten. Einerseits wurde die durch die Türken vermittelte Überfülle des freibewegten persischen Gerankes und Flechtwerks in die strenge Ordnung geometrischer Aufteilung und die gleichartige Reihung einzelner Füllungsfelder gebannt. Sie fand vor allem im Schmuck der Grabsteine (Tafel 62) und Kirchenportale (Tafeln 62, 63) ein reiches Ausleben. Wir sehen aber auch in

die Darstellung die in der islamischen Kunst gebräuchlichen Züge eindringen, sei es in einzelnen Motiven oder in jener charakteristischen räumlichen Aufsicht, wie sie in der Portallünette Abb. 7 erscheint, oder überhaupt darin, daß die Figuren oft ganz in dem den Grund füllenden Rankenwerk aufgehen und selbst fast zur Ranke werden (ebendort). Und schließlich finden wir neben all diesem ornamentalen Raffinement, gerade in der Zeit, in der die islamische Macht ihren Höhepunkt erreichte, noch den höchst merkwürdigen Zug eines fast kindlichen

Abb. 7. Amaghu (Armenien), Gregorkirche, Fassadendetail 13. Jahrhundert

Ausdruckswollens, das im Sinne romanischer Portalskulpturen durch formale Übersteigerungen und lineare Vergewaltigung der Naturgestalt etwas wie nach Befreiung ringende Kräfte, wie Angst vor dem Unfaßbaren offenbart (Abb. 7 oben). Hier äußert sich gegenüber der strengen Ruhe des Orientalischen die bewegte Spannung eines sich durchringen wollenden persönlichen Geistes, wie ihn der Kampf gegen die karge Hochlandsnatur erstehen läßt, eines Geistes, mit dem sich der armenische Osten durch den Zwang der Lebensverhältnisse wieder dem Westen in seiner nördlichen Erscheinungsform nähert, dabei aber immer sich der durch das Unabänderliche gesetzten Schranken bewußt bleibt.

MACHTCHRISTENTUM

GESETZ UND KIRCHE

„Und das Wort ist Fleisch geworden": Diese Worte bekommen nach dem Bildersturme ihre besondere Bedeutung. Theologisch ist es die Inkarnationslehre im Zusammenhang mit der Trinitätslehre, die in den Vordergrund tritt. Der reine geistige Gottesbegriff des Ostens, der keine Verkörperlichung und damit auch keine bildliche Darstellung duldete, konnte in Byzanz, geschweige denn im weiteren Abendland, nicht Sieger bleiben. Westliches Volkstum drängte vor allem in den Klöstern allmählich wieder an die Oberfläche, zwang zu einem neuen Ausgleich, verlangte wieder nach Anschaulichkeit des Göttlichen. Freilich konnte nicht der persönliche Einfall für die künstlerische Gestaltung des heiligen Bildes entscheidend sein, denn auch im religiösen Leben war das Wort, der Glaube, in irdische Fesseln gebannt worden, Liturgie und Dogma lenkten die Gläubigkeit in bestimmte Richtung. Die geistliche Macht der Kirche übernahm den orientalischen Herrschergedanken, der mit der freiwilligen Unterordnung des Individuums rechnete. Hierin mag denn auch der tiefere Grund liegen, der in dieser Zeit zur Trennung der westlich-römischen und der orthodoxen Kirche führte. Denn wenn auch zwischen beiden äußerlich nur geringe Unterschiede bestehen, beide auf Schrift und Überlieferung gründen, so hatte die westliche Kirche von dieser Zeit an immer viel stärker mit der freien Entfaltung des Individuums zu rechnen und mußte den großen in Humanismus und Reformation ausreifenden Bewegungen gerecht werden, während in Osteuropa die Zersplitterung in autokephale Nationalkirchen nie den Einheitsgedanken und das Zusammengehörigkeitsgefühl brach,

aber auch nie zu einer so weitgehenden Veräußerlichung des kirchlichen Geistes führte wie im Westen. Diese Unterordnung hatte aber nichts Zwanghaftes, da die Autorität eben darin bestand, die Bedürfnisse der individuell wenig differenzierten Masse zum Gesetz zu erheben.

Vereinzelt wie im Chludowpsalter treffen wir nun freilich ein ziemlich freies Ausleben dieser Volksphantasie, das sich oft in derber, wenn auch unbeholfener Realistik, ja sogar in karikaturhaften Zügen äußerte. Der Ostgeist verlangte aber nach Regelung und Zurückdrängung des individuellen Ausdrucks, die Kirche, deren Macht nun bestimmend wurde, lenkte den Drang nach freier Gestaltung in bestimmte Bahnen. So wurde man denn dem Bedürfnisse nach bildlicher Anschaulichkeit des Göttlichen in der Weise gerecht, daß man die wirkliche Erscheinung Christi und Marias zu rekonstruieren und auch die lebendigen Züge der Heiligen herzustellen versuchte. Dies war freilich nur bei jüngeren und jüngsten Heiligen einigermaßen möglich, während bei den Hauptgestalten die theologische Spekulation, teilweise natürlich auf die alten Darstellungen gestützt, zu entscheiden hatte. Diese so gewonnenen Bildvorstellungen, „Ikonen", wurden zum feststehenden Typus erhoben, und so treffen wir von da an die in der ganzen orthodoxen Kirche immer wiederkehrenden gleichen Gestalten nur nach verschiedenen aber ebenfalls genau bestimmten Bedeutungen abgewandelt: Christus erscheint als der dreieinige Weltherrscher (Pantokrator) (Tafeln 74, 107, 122), als der eingeborene Sohn (Immanuel) am Schoße Marias (Tafeln 64, 81), als Lehrer, Heiland und Erbarmer. In der „Etimasia", dem bereiteten Thron Gottes (Tafel 68b), ist die Dreieinigkeit durch Hinzufügung des Kreuzes und der den heiligen Büchern entfliegenden Taube des Geistes versinnbildet, umgeben ist sie von der himmlischen Hierarchie, „den Engeln als Trabanten des Herrn". Maria erscheint als thronende Gottesmutter, den Immanuel im Schoße, als Orans-Mittlerin, „wie sie die reinen Hände für uns ausbreitet und dem Kaiser Heil und Sieg erwirkt", oder als Brustbild als die das Kind liebkosende und nährende Mutter. So kommt schon gegenständlich teils das Hieratisch-Kirchliche, teils das Intim-Volkstümliche zum Ausdruck. Dabei ist aber dieser vorgeschriebenen Typik nicht jene ausdruckslose Starrheit eigen, die man gerne der byzantinischen Kunst zuschreibt, sie erstreckt sich nur auf die Feststellung der porträthaft bestimmenden Züge und vermeidet nur jene Willkür, mit der sich in den frühchristlichen Jahrhunderten die verschiedenen Kunstkreise ihre eigenen Typen schufen. Immer wieder ringt sich die bei gleichen Gestalttypen individuelle Auffassung durch, bei Christus

einmal die morose Strenge (Tafel 74), dann wieder ein Gemisch von Güte und Unnahbarkeit (Tafel 107), bei Maria majestätische Ruhe und etwas wie Ergebenheit in das Schicksal (Tafeln 77, 81) oder orakelhafte Mystik (Tafel 67b). Stärker oder fast ganz tritt das gleichartig Typische vor dem Persönlichen bei den einzelnen Heiligen und Kirchenlehrern zurück, bei denen oft Musterbilder menschlicher Charaktere geschaffen werden (Tafeln 66, 67). Und doch ist dieses Individuelle aus der irdischen Umgebung herausgelöst. Mag auch, wie in Tafel 66, der ganze plastische Reichtum hellenistischen Faltenwurfes und die Freiheit linearer Bewegung als Vorbild gedient haben, so erscheinen diese Figuren doch durch den raumlosen neutralen oder goldenen Hintergrund, bei dem vielfach sogar die Andeutung einer Standfläche vermieden ist, durch die dadurch entstehende Isolierung der Einzelfiguren in einem unendlichen Raum und durch die vereinheitlichte Zusammenfassung der Konturen in eine übernatürliche unpersönliche Sphäre gehoben. Uberhaupt kommt die freie Weite, die die Figuren jetzt auch in der Kleinskulptur umgibt (Tafel 64, 65), gegenüber der aus der alten illusionistischen Tradition erwachsenen Gedrängtheit und dem Anfüllungsbestreben der frühbyzantinischen Werke (vgl. Tafeln 54, 55) entscheidend in Betracht. Die Figuren sind nicht mehr in ein mystisches Tiefendunkel verwoben, bleiben aber — mögen sie noch so plastisch und als Selbständiges für sich durchgearbeitet sein (Tafel 65) — im Banne der Fläche, bei der die illusionistische Andeutung der Umgebung fehlt oder auf das Notwendigste beschränkt ist. Strenger Vertikalismus, Symmetrie und Frontalität gehen als bindende Faktoren damit Hand in Hand und erwirken den Gestalten trotz ihrer Naturwahrheit den Anschein monumentaler Größe.

Ähnliches wie in der ikonenhaften Darstellung der einzelnen Gestalt ist auch in den mehrfigurigen Kompositionen dieser Zeit festzustellen. Auch hier die Bindung an die strenge Vorschrift der kirchlichen Macht. Die Gegenstände werden in einen bestimmten Zyklus geordnet, welcher der auf Christus oder Maria bezüglichen Festfolge des Kirchenjahres entspricht. Wie in den Fresken und Mosaikzyklen der Kirchengebäude, so finden wir diese Festbilder auch in der Kleinkunst in Mosaiktäfelchen (Tafel 72, 73), gemalten Bildern, oder geschnitzt und getrieben auf Kultgegenständen (Tafel 123). Für die einzelnen Szenen waren die wichtigsten Bestandteile der Komposition in einer Art von theologischem Kunsthandbuch festgelegt, so daß die wenig variierte Wiederkehr der einzelnen Bildtypen zu der Ansicht von der starren Unveränderlichkeit der byzantinischen

Kunst führen konnte. Diese Gebundenheit erstreckte sich nicht nur auf die Darstellungsgegenstände und Zyklenanordnung, sondern wie bei den Ikonen so auch in den szenischen Kompositionen auf die einzelnen Gestalten, vornehmlich die heiligen. Auch da sind die hellenistischen Vorbilder in Gesichtstypen, Faltenwurf u. dgl. unverkennbar, ja vielfach sind ganze Szenen aus alten Vorlagen wiederholt. Solche Wiederholungen sind aber weniger als ein bloßes unfruchtbares Kopistentum zu werten, denn als ein Eklektizismus, der zwar gestaltlich nichts Neues schafft, in seinen formalen Mitteln aber neue Ausdrucksmöglichkeiten anstrebt und erreicht. Denn nicht die gestaltlichen Mittel eines differenzierten Mienenspiels. einer lebhaften Gebärdensprache u. dgl. sind jetzt die Träger, an denen der Ausdruck abgelesen werden kann, so wie auch keine bloß illustrierenden, räumlich ausgebauten Schilderungen der Umgebung angestrebt sind. Der Inhalt des Dargestellten bestimmt die Bildgestaltung nach den Eigenwerten der Linie, der Hell- und Dunkelwirkung, der Massenkomplexe, die alle je nach dem Thema zu einer bewegten, feierlichen oder getragenen Melodie in der reinen Fläche verbunden werden, der sich natürlich alle Illusionskraft und räumliche und anatomische Wirklichkeitsnähe der Vorbilder unterwerfen muß. So klingt in Tafel 68a die sich aufbäumende Kurve des hinstürzenden Heiligen in der ganzen landschaftlichen Umgebung wieder, Berg, Fels und die Gewänder der Steinigenden versinnlichen in ihren zuckenden Linien die Erregung der Figuren besser als die vom illusionistischen Standpunkte wenig befriedigende Gebärde der Figuren selbst. So folgen auch die Köpfe in der scheinbaren Verzeichnung und in der Verschiebung der Gesichter den wesentlichen Ausdrucksrichtungen, ohne eigentlich in ihrer Mimik an der Handlung teilzunehmen.

In den Prinzipien ähnlich, doch wie anders je nach der dargestellten Legende sind die Bilder eines Alexios Komnenos (1081—1118) gewidmeten Kodex: Wie freudig bewegt das Bild der Verkündigung und Inkarnation (Tafel 70), wie schlicht und traulich die Begegnungen der beiden Frauen (Tafel 69)! Man fühlt nicht die Eintönigkeit des allen Figuren gemeinsamen Gesichtstypus mit den stets seitlich gestellten Augensternen, denn alle Wirkung liegt in dem erregteren oder ruhigeren Fluß der Linien, in der klaren Verteilung der Massen, die kein gestaltlicher Hintergrund, ja selbst keine Bodenfläche stört. Noch deutlicher wird dieses Einbeziehen, ja sogar das Aufgehen des Gestaltlichen in die musikalische Flächenrhythmik des Ostens in der Darstellung des Sündenfalls in derselben Handschrift (Tafel 71). Wie in den vorher besprochenen Bildern die menschliche

Gestalt westlichen Vorbildern entnommen wurde, so wird hier die Paradieseslandschaft mit jenen naturfernen raumlosen Baum- und Rankentypen aufgebaut, die bereits in altchristlicher Zeit aus dem iranischen Osten nach dem Westen vorgedrungen und hellenisiert worden sind (vgl. S. 7 f), und die während des Bilderstreites mit dem Vorstoß des Islam weitgehende Verbreitung gefunden haben (vgl. S. 33 f). Dieses Paradies ist kein Garten irdischer Sinnlichkeit, kein Abbild einer greifbaren Wirklichkeit, aber auf dieser mit wesenlosen Bodenkurven, Pflanzen, Gewässern und Menschenschemen überreich gefüllten Fläche lassen die zu Akkorden und Melodien zusammengeschlossenen Farben-, Linien- und Tonwerte den sinnlichen Zauber des himmlischen Gartens zu einem mystischen Erlebnis höherer Ordnung werden. Das ist kein Primitivismus, wo Anatomie und vegetabiles Wachstum zum gebundenen Formenrhythmus wird. Man beachte, wie diese scheinbare Zerrissenheit der Körper in das farbige Geflimmer des Gesamtbildes eingewebt ist und wie im oberen Teile durch die taktmäßig verteilten Vertikalen, im unteren durch das Gewoge der vier Paradiesströme, das Geflacker der spitzovalen Baumkronen und das Vorstoßen der drei Gestalten in der „Ausweisung" deutlich trennbare Rhythmen entstehen, die wie eine anschwellende Melodie ablesbar sind. Aber auch diese Melodie ist feierlich gebunden, sie verlangt vom Beschauer nicht das dramatische persönliche sich Hineinversetzen, sondern das objektive Zurücktreten vor der Erhabenheit der in epischer Folge erzählten Handlung. Diese ausgeglichene Ruhe, bei der die Persönlichkeit des Künstlers fast ganz hinter dem Werke zurücktritt, sich nicht über die Aufgabe stellen will, sondern in deren subtiler Ausführung und Einfühlung in den Stoff die größte Befriedigung zu finden scheint, kann wahrlich höher gewertet werden als alle Dramatik, mit der sich der Einzelne erkühnt, das Religiöse selbst zu gestalten, anstatt sich von ihm leiten zu lassen.

Auch in der Monumentalkunst der Mosaiken und Fresken liegt gegenüber der gegenständlichen und gestaltlichen Gebundenheit das Schöpferische in der formalen Einfühlung in das Gegebene. Wie in den Miniaturen (etwa in dem führenden Knaben in Tafel 69), so brechen freilich auch hier vereinzelt durch die feierliche Gebundenheit theologischer Vorschriften genrehaft-naturalistische Züge durch, die von einem gebändigten Fortleben westlichen Geistes unter staatskirchlicher Leitung Zeugnis geben. Die bei geringer Abwandlung gleichartige Wiederkehr der Bildtypen in den griechischen Kirchen des 10. und 11. Jahrhunderts, in Hosios Lukas, in der Koimesiskirche von Nicäa, der Nea Moni auf

Chios und in Daphni läßt es gerechtfertigt erscheinen, hier nur einige Bilder des am wenigsten zerstörten Zyklus des letztgenannten Klosters vorzuführen, der bereits aus der ersten Komnenenzeit (zweite Hälfte des 11. Jahrhunderts) stammt. Gegenüber dem bereits erwähnten ikonenhaft strengen Pantokrator im Kuppelzenith (Tafel 74) führen die Festbilder in einen weniger monumentalen aber durch genrehafte Ausschmückung (Tafel 76a, Bad des Kindes), sprechende Gebärden (Tafel 76b links, Adam und Eva) und scharf erfaßte, oft auch zum Sentimentalen neigende Züge (Tafel 75) den Beschauer menschlicher ansprechenden Darstellungskreis. Vielfach, wie selbst in dem Kreuzigungsbild (Tafel 75), spürt man in Haltung und Gebärden freilich das Vorschriftsmäßige, Konventionelle, gerade darin liegt aber ein Hauptgrund, warum diese Bilder nie zu gewöhnlichen Historien im Sinne des Westens werden und immer den Abstand des Gläubigen von der dargestellten heiligen Szene fordern. Dasselbe gilt für die in den Bildern erscheinenden Einzelgestalten, wo neben dem auffallenden Realismus der Nebenpersonen (Tafel 76b, Gruppe rechts) die wenn auch beseelte Typik der Hauptpersonen aber auch ein besonders die jugendlichen und weiblichen Figuren (Tafel 76a) durchziehender idealisierender Zug steht, dem man die Abkunft von hellenistischen Vorbildern anmerkt. Der freie Fluß des griechischen Faltenwurfs und das strengere dekorative Zeitkostüm, ja sogar der Geometrismus und die abstrakte Reihung orientalischer Ornamentik (Tafel 76a, Bettdecke) stehen nebeneinander. Aber all das Widersprechende, aus Vergangenem und Fremdem Übernommene ist formal höchst sinnreich zu einer Einheit gefügt und selbständig bewältigt. Man achte, wie in der Darstellung Christi in der Vorhölle die Hauptgestalt durch ihre Größe und den starken Zug der Falten herausgehoben ist und durch die Achsen des Doppelkreuzes monumentalen Halt gewinnt, wie gegenüber dieser Großzügigkeit, die durch Ausschaltung der räumlichen Umgebung nur an Klarheit gewinnt, die Zertrümmerung der Pforten des gefesselt dargestellten Hades in den noch im Untergewand Christi anklingenden linearen Ausdruck sich kreuzender Richtungen umgesetzt wird; wie die Erlösung in den aufstrebenden Rhythmen des befreiten Adam und Evas verbildlicht ist und die Szene links durch die alttestamentlichen Könige, rechts durch Johannes und die Pharisäer ihre ruhigen Eckpfeiler bekommt. Die verinnerlichte Schaffenskraft wird nicht durch das gelehrte Wissen um die äußere Erscheinung, nicht durch das geistvolle Erfinden neuer Szenenbildungen von dem ruhigen Erleben des Vorgeschriebenen und dessen rhythmischen Ausdruck abgelenkt. Wohl ist die Idee bildlich greifbar

— das Wort ist Fleisch geworden —, aber die sinnlichen Mittel sind zum wenigsten eigene, aus persönlicher Beobachtung des Scheines der Umwelt gestaltete, wenngleich ein starkes Innenleben unter der östlichen Gebundenheit deutlich fühlbar wird. Die in diesen Bildern fast noch verborgene Erregung tritt aber gegen das Ende der byzantinischen Machtstellung immer stärker hervor.

Mit dem Heranrücken der Türken und dem Aufschwung der slavischen Völker im Norden, aber auch dem Eingreifen der lateinischen Seemächte in die Geschicke von Byzanz sammeln sich die volklichen Energien und drängen nach immer stärkerem Ausdruck. Die innere Zerrüttung und äußere Bedrängtheit des Reiches lockert die von Kirche und Staat gesetzten Schranken, und das Individuelle ringt nach Befreiung. War früher die rhythmische Bindung ein aus dem Darstellungsinhalte geschöpftes Gesetz, das je nach dem Thema wechselte und dem Schaffenden nur das Wie der formalen Lösung überließ, ohne daß dieser den Bildinhalt mit seinem eigenen persönlichen Empfinden in besonderem Grade erfüllen konnte, so werden jetzt die formalen Mittel zum individuellen Ausdruck, und ihm wird alles Gestaltliche unterworfen. Der Bildinhalt bleibt wohl mehr oder weniger Anlaß, aber über ihm steht der Ausdruck einer gärenden Spannung, die die religiösen Geheimnisse nicht einfach als Dogma und Gesetz überkommen, sondern selbst erleben und gestalten will. Die um 1303 hergestellten Mosaiken der Chora-Kirche (Kahrie-Djami) in Konstantinopel geben darin den wertvollsten Beleg. Schon ein Vergleich der dort noch erhaltenen älteren Ikonen (Tafel 77) mit den späteren Legendenbildern der Vorhalle (Tafeln 78—80) läßt den Wandel erkennen. In den einen noch der ruhige weltabgeschiedene Idealismus, in den anderen — trotz der repräsentativen Feierlichkeit ein nervöses Flackern in den Gewandfalten, etwas individualistisch Gespanntes in den Gesichtszügen. Fast gespenstisch drohend wachsen oft diese langgezogenen Gestalten empor, die unter dem Gewand noch sichtbaren Körperformen verlieren ihre Körperlichkeit, verschwimmen in den zu mystisch aufstrebenden Kurven oder verkrampften Winkeln entstofflichten Falten. Gesicht, Hände und Füße folgen diesem die organischen Formen zu expressiver Übersinnlichkeit umprägenden Linienzwange. Neben den alten feststehenden Kompositionsschemen werden neue Szenen erfunden, aber auch die alten werden neu belebt und durch mannigfache Züge bereichert. Das volkstümlich erzählende Moment tritt durch stärkere genrehafte Ausgestaltung in den Vordergrund. Damit tritt auch das streng Hieratische mehr zurück, die Kompositionen werden gelöster, an die Stelle repräsentativer Strenge tritt

mystische Bewegung. Der Gang nach Bethlehem (Tafel 78) ist nicht bloß einfaches historisches Ereignis, zusammen mit dem Traum des Josef ist über die Szene ein merkwürdig gespenstisches Fluidum gegossen, das in der Auszackung der Hintergrundssilhouette durch die Stadttürme und Berggipfel, durch das Flackern der Gewandzipfel und durch die Verteilung zerrissener Lichtfetzen erreicht ist. Und doch bleibt dieser Aufgelöstheit genug monumentale Bindung durch große an die Rahmung angepaßte, den Bildaufbau zusammenfassende Kurven und Horizontalen, aber auch durch die großzügige Silhouettierung der Einzelgestalten und der Gruppen. So wird das Lager des Josef (Tafel 78 links) zu einer die Konturen einheitlich umfließenden, fast ungestaltlichen Masse, die welligen und kantigen Hauptlinien der Berge fassen in ihren Richtungen die Linien der an sich zerstreuten Figuren zusammen, wie denn überhaupt gegenüber früher die landschaftliche Umgebung stärker betont erscheint und die Einzelheiten wenn auch nicht zu illusionistischer Räumlichkeit so doch zu einem strengen Bildaufbau in der Fläche zusammengeschlossen sind. So bildet auch in Tafel 79 das Umfassungsrund selbst die Grundlage für die Komposition, indem sich die Mittelfiguren gegeneinander neigen, um nach rechts hin in allmählicher Auflösung von Dreiecksgruppen auszuklingen, zugleich aber auch dem Linienzuge folgend nach der Mitte zurückzuleiten, während links die Mittelfigur, der Baum und die Christusgestalt genugsam Gegenbewegung bieten, um in den drei Apostelgestalten, entsprechend den Gebäuden rechts, die monumentale Senkrechte wieder in Anschlag bringen zu können. Wie hier die erregte Erwartung in der Gruppe rechts, so findet in dem Bilde der Übergabe des Purpurs (Tafel 80) das Feierliche der öffentlichen Szene durch die großzügigen Kurvaturen der begleitenden Architekturen und die betonenden und beruhigenden Geraden seinen Ausdruck. Denn in diesen Bildern bleibt trotz aller individuellen Spannung das Gefühl für die große hieratische Feierlichkeit des Ostens beibehalten, und als deren Ausdruck gewinnen die Zufälligkeiten der Umgebung einen höheren künstlerischen Wert und bleiben nicht auf die Rolle bloßer gegenständlicher Bereicherung beschränkt. Auch hier legt also der Künstler seinem Schaffen freiwillige Fesseln an, trotzdem er mit der ganzen seelischen Erregtheit seiner Zeit Anteil an den Bildstoffen nimmt. Der Kampf zwischen Individuellem und abstrakter Gesetzmäßigkeit, zwischen Sinnlichem und Übersinnlichem, der das Geschick der byzantinischen Kunst von Anfang an bestimmte, findet in diesen Werken der Spätzeit einen neuen großartigen Ausgleich.

VENEDIG UND SIZILIEN

EKLEKTIZISMUS

Eine wesentliche Ergänzung zu der späteren byzantinischen Mosaikmalerei bilden die großen Zyklen der Markuskirche in Venedig und der unter der Normannenherrschaft entstandenen sizilianischen Bauten. Bildete doch die aristokratische Republik im Norden und die glänzende, von den Sarazenen übernommene Hofhaltung im Süden nicht nur für Italien sondern auch für ganz Europa die bedeutendsten Einfallspforten orientalischen Geistes. In beiden Machtzentren hatte freilich das religiöse Innenleben des Ostens wenig Geltung. Der mit der politischen und wirtschaftlichen Stellung verbundene Luxus ließ — besonders in Venedig — auch die Religion zu einer Angelegenheit werden, mit der man nach außen hin den Prunk weltlicher Macht entfalten konnte, während das innere

Abb. 8. Venedig, San Marco, Vorderansicht
9. Jahrhundert und ff.

Erlebnis mehr durch ein überschwängliches aber wenig tiefes und wenig schöpferisches Gebaren sich geltend machte. Freilich bietet das Vielfältige, das hier zusammentrifft, die mannigfachsten Reize und bildete das unbeirrte Nebeneinander und Ineinanderweben der verschiedensten Elemente — mag auch ein intensiverer Vergärungsprozeß fehlen — eine eigene Note aus, in der zu der Monumentalität des christlichen und zu der Abstraktheit des islamischen Ostens auch ein Teil des in der Gotik erwachenden europäischen Nordens kam.

Das kirchliche Hauptdenkmal Venedigs, die nach dem Vorbild der justinianischen Apostelkirche in Konstantinopel erbaute Markuskirche, läßt schon als Bau diese Züge erkennen (Abb. 8). Gegenüber dem einfachen Äußeren byzantinischer Kirchen ist hier der Prunk aller Jahrhunderte und aller Stile von der ausgehenden Antike bis zum Barock an der Fassade zur Schau getragen. Schmuckstücke, Säulen und Kapitelle aus aller Welt, meist aus den Feldzügen nach dem Osten zusammengetragen, bilden als Siegestrophäen die äußere Verkleidung des Gotteshauses (vgl. Tafeln 16, 33). Und wie dieses untektonisch islamische Verkleidungsprinzip des Äußeren und die östliche Kuppelanlage und Fassadengestaltung durch gotische Baldachine und Maßwerk aufgelockert ist und die in sich ruhenden Rundbogen durch die krabbenbesetzten Eselsrücken bewegt werden, so mischt sich auch in den nach dem Muster der Apostelkirche verteilten Mosaikenzyklus im Inneren (Tafeln 82—95) manch neuer Zug, wobei aber das Ganze oft des Eindrucks gewollter szenischer Schaustellung nicht entbehrt. Dies ist äußerlich schon daraus zu erkennen, daß die Figuren durch die ihnen in die Hände gegebenen Spruchbänder gleichsam redend eingeführt sind (Tafel 82 und 83 unten) und wie auf einer Bühne in ihren Stellungen mehr auf den Beschauer als auf einander Rücksicht nehmen. Man vergleiche etwa die beiden Darstellungen der Kreuzigung und der Höllenfahrt Christi (Tafel 82 und 83 oben) mit den entsprechenden in Daphni (Tafeln 75, 76b). Die Szene der Kreuzigung ist hier nicht nur reicher ausgebaut und die Handlung auf eine größere Figurenzahl verteilt, sondern die Nebenfiguren werden auch in einer gegenüber der Mittelszene fast zu starken Teilnahme geschildert. Dadurch wird das Interesse von dem Kern der eigentlichen Handlung abgezogen. Die drei Hauptfiguren entbehren zwar auch nicht einer gewissen Verinnerlichung, im Vergleich mit Daphni merkt man aber, daß dieser Ausdruck bloß gemimter Ausdruck, die Gebärden aber (wie besonders beim Johannes) Posen geworden sind. Ähnlich in der Höllenfahrt eine aufdringliche Aktion der Nebenfiguren bei aufgelösterer Szene und gegenüber den innigeren

Wechselbeziehungen zwischen Christus und den Stammeltern scheinen sich hier die Gestalten der vorgeschriebenen Stellungen dem Beschauer gegenüber bewußt zu sein, ja selbst die Teile der „zertrümmerten Pforten des Hades", Schloß und Schlüssel, Angel und Nägel sind mit deutlich merkbarem Raffinement auffällig gemacht. Darin freilich, in der künstlerischen Berechnung, mit der die Monumentalität zur bewußten Schaustellung wird, und in der das lateinische Blut des Westens zum Durchbruch kommt, hat diese Kunst ihren Eigenwert. Vom Osten borgt sie aber nicht nur den ikonographischen Typus, sondern auch die allgemeinen Formwerte, wie die Raumlosigkeit, den transzendentalen Goldgrund und die rhythmische Aufteilung. Im einzelnen sind aber auch die Formwerte verändert, insbesondere soweit sie mit der gestaltlichen Durchbildung in Beziehung stehen. Dies zeigt sich besonders in den Gewandfalten: Das ist nicht der lineare Ausdruck des nachgefühlten Bildinhaltes noch die persönliche Sprache des Schaffenden, vielmehr sind die Körper durch die sie umgebenden Gewänder zu unorganischen Gebilden, die Falten selbst zu kalligraphischen Floskeln geworden, so daß, was dort Ausdruck war, in ein Schema umgesetzt wird. Höchstens macht sich darin etwas von dem Geiste orientalischen Schrifttums geltend, das vor allem durch die immer wiederkehrende ornamentale Abgrenzung der Schenkelmassen und Umschnürung der Glieder die aus altorientalischer Zeit geläufige islamische Überlieferung additionneller Naturanschauung erkennen läßt. Immerhin ist aber diese Formelhaftigkeit wieder von einem andersartigen Kräftespiel durchsetzt, das im wesentlichen als Aufwärtsstreben zur Geltung kommt, und in der oft übermäßigen Schlankheit der Gestalten (z. B. der Judas in der Verratsszene Tafel 82 unten) und in deren gelenkloser Langgliedrigkeit (Arme des Gekreuzigten Tafel 82) nordisch gotischen Geist atmet. Abendländisches in antikem Kleide bricht sich auch im Gegenständlichen Bahn, wie in der Einführung der Tugenden im Tambur der Mittelkuppel, in der nach großzügigem byzantinischen Schema die Himmelfahrt im Kreise der Apostel erscheint (Tafel 84), wie denn überhaupt die Lösungen der Kuppelmosaiken von San Marco, wenn auch in trockenerer Form aber in stärkerer Farbigkeit einen Ersatz für manches zerstörte Vorbild des Ostens bilden (Tafel 85).

Neben diesen dem beginnenden 12. Jahrhundert angehörenden Werken des Hauptraumes, der im wesentlichen den Christus- und Marienzyklus und die Apostelgeschichte umfaßt, bietet der alttestamentarische Zyklus der fünfkuppeligen Vorhalle (12. und 13. Jahrhundert) eine vom Byzantinischen weniger

abhängige Folge (Tafeln 86—90), in der das Illustrative und Erzählende stärker vorwiegt, wobei allerdings die in trockener Zeichnung und gedrungenen Verhältnissen gegebenen menschlichen Figuren selbst des gemimten Ausdruckes entbehren und trotz der eindringlichen Schilderung der Handlung marionettenhaft unwirklich wirken. Man spürt die bloß handwerksmäßige Nachbildung gegebener Vorlagen heraus, die — nach der abgegrenzten Aufteilung mehrerer Einzelbilder auf ein und derselben neutralen Goldfläche zu schließen — wohl vielfach der Buchillustration entnommen und zu einer äußerlichen Monumentalität zusammengefügt wurden (Tafel 86). Bei der im wesentlichen gleichartigen Bildung der menschlichen Gestalten in den einzelnen Bogen- und Kuppelfeldern ist aber doch mit einer weitgehenden Verschiedenartigkeit dieser Vorlagen zu rechnen, wie sich schon aus der Ungleichheit der Behandlung der Umgebung (wie z. B. der Bergformen in Tafeln 86 und 90) ergibt. Und da stehen trotz des ausgleichenden Schematismus der Mosaizisten wieder die mannigfaltigsten Ausdrucksformen nebeneinander und lassen den Reichtum erkennen, den Venedig ausbeutete, ohne ihn freilich innerlich zu bewältigen. So kommt in den Sintflutszenen (Tafel 86) noch jener streng abmessende, alles Geschaffene in den unantastbaren Zwang einer übersinnlichen Ordnung zwängende Geist zum Ausdruck, der sich aus der Vergärung des romanischen Abendlandes mit dem vorgedrungenen Orient ergab. Die kubische Form der Arche füllt das streng horizontal geteilte einzelne Bildfeld in gleichem Maße wie die in regelmäßigen Wellungen gegebenen Gewässer, so daß der Phantasie kein Raum gegeben ist, über das Sachliche der Erzählung hinauszuschweifen. So sind auch die Wolken, der Regen und die mit Menschen- und Tierleichen angefüllten Wassermassen des ersten Bildes dem Glauben an ein unabänderliches Schicksalhaftes entsprechend gestaltet, es gibt kein dramatisches Ringen, kein persönliches Sichaufbäumen gegenüber dem Geschehnis, dem selbst jede Andeutung im Sinne entfesselter Elemente mangelt. Es ist das dem Gläubigen Selbstverständliche des Dogmas, das sich hier ausspricht, ohne spekulatives sich darüber Hinwegsetzen, wo nur der Hoffnungsschimmer der Verheißung, der in Gestalt des Fensters der Arche durch die Regenschnüre hindurchblickt, einen Ausweg bietet. — Sonderbar mutet nach der Gebundenheit der beiden oberen Reihen das untere Bild an, das gegenständlich mit der Ausschiffung aus der Arche verbunden ist. Auch hier sind zwar alle Gestalten, Berge, Tiere und der Strauch einem einheitlichen Zuge unterworfen, hier ist es aber bewegtes Leben, das nicht nur die lebende, sondern

auch die tote Natur pantheistisch erfüllt, Tier und Fels zu einem Ausfluß überpersönlicher Kräfte macht. Dem gegenüber bleibt das Bild des Turmbaues zu Babel und der Sprachenverwirrung (Tafel 87) trotz der weitgehenden Beobachtung alltäglicher Züge unlebendig, aber auch in der Komposition erreicht es — wohl als Vergrößerung eines Miniaturenschemas — nur eine äußerliche Monumentalität, und hier fällt es schon schwer, das künstlerisch Anziehende eines Vorbildes herauszulesen. Auch über den folgenden Szenen der Josefslegende (Tafeln 88, 89) liegt eine eigentümlich kühle Klarheit, die in der begleitenden, halb naturalistisch, halb arabesk abgezirkelten Ornamentik ihr Widerspiel findet. Daneben aber sucht sich (Tafel 88) in dem Aufgeben der Bodenfläche und der Hintergrundarchitekturen, und dem Zurückdrängen der Landschaft bis auf die schwächlichen linearen Umrisse der Berge das Figürliche immer stärker durchzusetzen, um sich dennoch unter der durchgreifenden Vorherrschaft des Goldgrundes fast wieder zu verlieren. Wieder ist aber gerade in diesem Umstande der alte Kampf des Byzantinischen zwischen transzendentaler Geistigkeit und sinnlicher Vergestaltlichung, wenn auch bei einer weit weniger tiefgehenden Erlebnisfähigkeit erkennbar. Denn durch prunkvolle Aufdringlichkeit haben die vergrößerten, in das Figürliche eingedrungenen Goldflächen (Tafel 90) ihre mystische Kraft verloren und die Erzählungen haben ihre Heiligkeit eingebüßt. Die Kunst scheint hier bloß der Lösung raffinierter Probleme zu dienen, ist nicht mehr von einem starken Volkswillen getragen, sondern aristokratisch geworden.

So macht sie alle an sich oft tiefbegründeten, verschiedenartigen Strömungen als Moden mit, und nur selten gelingt ihr ein großer Wurf, aber auch da fast nur in Einzelheiten, ohne daß die Kraft zu einer einheitlichen Gesamtleistung ausreicht. Noch im 14. Jahrhundert ersteht im Baptisterium von San Marco ein Mosaikwerk, das das Zusammenströmen und modische Auswerten verschiedenartiger Richtungen auf dem Boden Venedigs noch einmal deutlich werden läßt. So ist etwas von dem Erwachen, das wir in den Mosaiken der Chorakirche (S. 48 f.) empfunden haben, auch in einen Teil dieser Bilder übergegangen (Tafeln 91, 94, 95). Abgesehen von den äußerlichen Zügen, wie dem den Innenraum anzeigenden über die Architekturen gespannten Tuch (Tafel 92) und den zackigen Gewandzipfeln, finden wir auch hier eine gewisse Nervosität in der Linienführung und Lichtverteilung, die aber, selbst die mehrfachen Restaurierungen abgerechnet, doch in einem ähnlichen Verhältnis zu östlichen Vorbildern steht, wie sie an den früheren Mosaiken San Marcos besprochen wurden.

Wie auf den Osten, so greift die eklektizistische Auslese auch auf den abendländischen Westen über und holt sich von dort die nach höfischer Zeitmode gekleidete Gestalt einer Salome (Tafel 93) und manches von den westlichen Kunstmitteln. Nur in den Kirchenlehrern der Kuppelzwickel ist diese Kunst ihrer monumentalen Aufgabe ganz gerecht geworden (Tafeln 94, 95). Scharfe Charakteristik und einfühlender Linienrhythmus gepaart mit dem großzügig dekorativen Empfinden der Gewandmusterung verrät hier die Hand eines jener östlichen Meister, deren Schulen auf italienischem Boden für die Folgezeit der „Renaissance" so bestimmend wurde.

Wie Venedig, so war auch Sizilien unter der normannischen Herrschaft ein Sammelpunkt der verschiedensten Kulturströme. Der Glanz und die Kirchlichkeit des byzantinischen Hofes, der Luxus und die Gelehrsamkeit der vorangegangenen arabischen Herrschaft und das erwachende Persönlichkeitsgefühl des Nordens wurden hier vereinigt. Byzanz, Islam und Gotik gaben die künstlerischen Mittel, die aber trotz ihres Zusammenwirkens ihre Selbständigkeit ziemlich rein bewahrten, vor allem aber gegenüber Venedig nicht in eklektizistische Trockenheit und erlebnislose Problematik verfielen. Die künstlerischen Elemente sind an ein- und demselben Werke klar zu trennen, und doch ist jedem seine Wirkung im ganzen zugeteilt. Schon in dieser organisierten Zuteilung der verschiedenen, in ihrer Eigenart belassenen Faktoren ist ein Prinzip islamischer Ostkunst erkennbar. Östlich ist auch die an islamische Moscheen erinnernde Raumweite der Kirchengebäude (Tafeln 98, 106) und die unbekümmerte Neuverwendung antiker Säulen und Kapitelle, die materialgerechte Flächenhaftigkeit, die untektonische Lösung der Kuppelüberführung (Tafel 98) und der in islamischen Mustern gebildete Belag der unteren Wände und des Bodens (Tafeln 98, 106), dessen bunte Muster bis nach Süd- und Mittelitalien hinauf ihren Reichtum entsendeten (Tafel 96). Daneben aber steht das spitzbogige Hochstreben der Gotik und die Durchbrechung der Wand durch Maßwerk (Tafel 106), in den Oberwänden und den Wölbungen aber siegt die Goldfläche und die monumentale Gestaltenwelt des byzantinischen Mosaiks (Tafeln 98—107).

In der Capella Palatina (1132—1143), in der Matorana (1143) zu Palermo, in Cefalù (1148) und in Monreale (1172) steht die orthodoxe Mosaikkunst wieder in fast völliger Reinheit vor uns, so daß die direkte Ausführung durch byzantinische Mosaizisten offenkundig ist. Wenn auch einzelne Züge westliche Überlieferung, und die Nähe des islamischen Machtbereiches erkennen lassen,

so hat dies auf den Gesamtcharakter kaum einen Einfluß. So mögen die ornamental stilisierten Baumtypen in den Bildern der Erschaffung und des Sündenfalls (Tafel 103) jener ornamental heraldischen im Islam gebräuchlichen Art entsprechen, wie sie schon während des Bilderstreites in Byzanz Einfluß genommen zu haben scheint und von der ein prächtiges Beispiel noch in dem Zimmer Rogers II. im Königsschlosse zu Palermo erhalten ist (Tafel 97). Die Beobachtung des momentanen seelischen Affektes aber, wie er in den Gesichtern der Stammeltern (Tafel 103) oder in der Schilderung der Blindheit des Paulus (Tafel 104) erscheint, mag auf Rechnung des Abendländischen gesetzt werden. So läßt auch die Kuppelform des Gebäudes auf Tafel 105 die Beobachtung der heimischen, von den Sarazenen her geläufigen Bauweise erkennen, wie denn auch die Ornamentik des Taufbeckens und der Bildumfassungen islamisierende Züge trägt. Aber all diese Einzelheiten stören nicht den großen einheitlichen Zug der Kompositionen, sei es der erzählenden Legendenbilder der Palastkapelle (Tafeln 102, 104/5) oder der stärker ornamental stilisierten repräsentativen Festbilder und Ikonen der Martorana (Tafeln 98—100), oder des mystischen Idealismus in Cefalù (Tafel 101). Die höchste Leistung dieser Kunst ist der über der thronenden Maria in der Apsiskuppel des Domes von Monreale (Tafeln 106, 107) weithin wuchtende Allherrscher. Mit der großen, den Apsisbogen voll ausnützenden Gebärde scheint er den Kirchenraum, die Welt zu umspannen. Überirdisch fern ist die segnende Rechte erhoben, um die in schwerem Fluß der Mantel gleitet. Die Linke hält das geöffnete Buch mit den Zeilen „Ich bin das Licht der Welt, wer mir folgt, wandelt nicht in Finsternis". Unnahbarkeit und doch Erdenschwere sprechen aus dem majestätischen, lockenumwallten Antlitz, dessen Züge nach den strengen Gesetzen des Ideals geformt und doch das ganze Schicksal einer persönlichen Welt in sich tragen. Dies ist die Gestaltung des fleischgewordenen Wortes, der Gott-Herrscher als Mensch-Erlöser. Vor solchem Bild mußte der vielgestaltigen umgebenden Welt, Osten und Westen, Norden und Süden, nicht die Form der religiösen Anschauung, sondern die Macht des Glaubens Erlebnis werden.

OSTEUROPA

KLOSTER UND VOLK

Wie die westliche, römische, so hatte auch die orthodoxe Kirche in den Ländern des europäischen Nordens ein Ausbreitungsgebiet gefunden, in dem jugendliche Völker heranwuchsen, denen das Christentum — nun selbst zum Machtfaktor geworden — altes Zivilisationsgut vermitteln konnte. Um aber in diesem Sinne wirken zu können, bedurfte es eines Vermittlers, der selbst die Geistigkeit der neuen Völker in sich aufnehmen, anderseits aber auch den Völkern Gelegenheit geben konnte, in engerem Sinne an der kirchlichen Organisation teilzunehmen und sich das Fremde zu eigener Verwertung anzueignen. Diese Aufgabe übernahmen die Klöster. Als eine Schöpfung des Ostens — sei es des hinduistischen, christlichen oder islamischen —, wo es bei dem dort natürlich begründeten undifferenzierten Abstand von hoch und niedrig,

Abb. 9. Sinai, Kloster Mar Saba (verschied. Zeiten)

Abb. 10. Athos, Kloster St. Paul, 15. Jahrhundert

Gebildeten und Volk, die einzige Möglichkeit für eine religiös-geistige Mittlertätigkeit bot, war das Kloster eine Macht, der sich Kirche und Staat vorteilhaft bedienen konnten, die aber zugleich auch, tief im Volkstümlichen verwurzelt, den kirchlichen Geist in neue fruchtbare Bahnen lenken konnte. So haben wir bereits gesehen (S. 34), wie sich die Klöster vor allem in Ägypten die geläufigen volkstümlichen Formen, sei es in der Baukunst (Abb. 4) oder im Kunsthandwerk, (Tafeln 57, 59) zu eigen machten, anderseits aber durch die Fortführung christlicher Kunstüberlieferung (Tafeln 66, 67) zu internationalen Pflegestätten kirchlichen Geistes wurden. Seit altchristlicher Zeit hatte sich hier, in den entlegenen Tälern des Sinai (Abb. 9), in Syrien, Mesopotamien, Armenien und Kleinasien das typische

Abb. 11. Petroutz (Bukowina), griech.-oriental. Kirche, 1487

Bild der Klosteranlage mit den hohen, von der Außenwelt abschließenden Mauern, den gemeinsamen Kirchen- und Versammlungsräumen und den einzelnen, oft in den Felsen eingearbeiteten Mönchswohnungen verbreitet und war nach den Balkanländern, insbesondere in das Athosgebirge (Abb. 10), vorgedrungen. Von hier und von Armenien aus fand dann die weitere Ausbreitung in die nördlichen slavischen Gebiete statt, und so entstand ein internationales Netz von kirchlichen Zentralen, die teils eigenes Volkstum in fremdes Gebiet trugen, teils das fremde Volkstum aufnahmen.

Im Kirchenbau blieb gegenüber der europäischen Nordkunst des Westens die Kuppel das Herrschende, sei es in den breiten geometrischen Formen des

Abb. 12. Mylije (Ukraine), Holzkirche, neuere Bauzeit

Islam (Abb.4, 9), sei es in der durch die Fenstertrommel überhöhten armenisch-byzantinischen mit dem aufstrebenden Lisenen- und Arkadenschmuck (Abb. 10), der bizarren Zwiebelform Rußlands (Abb. 13) oder mit dem tiefschattend vorspringenden spitzen Kegeldach der Bukowina (Abb. 11). Höchst bezeichnend ist da die Umwandlung der kirchlichen Typen des Südens nach nordisch volkstümlichem Geiste. Denn neben den eingeführten Monumentalformen bestand eine kräftige Volkskunst, die sich in der Architektur in einer wuchtigen Holzbauweise äußerte (Abb. 12). Von ihrer geometrischen Klarheit und ihren Einzelformen mag schon früher manches nach dem Süden gedrungen sein, jetzt durchsetzen sie neuerdings die vom Süden heraufdringenden Formen. Das dem

nordischen Klima entsprungene steile Satteldach mit der weit vorspringenden Traufkante (Abb. 11, Tafel 108) die handwerkliche Ursprünglichkeit, mit der das Dach unbekümmert um die eingesetzte Kuppel über Rundführungen und Kanten gezogen wird, und dann doch wieder das strenge geradlinige, dem kubischen Blockbau entsprechende flächige Absetzen der Einzelformen des Baues, all dies läßt bodenständigen Geist erkennen. Nur inselhaft vereinzelt mischen sich in der gotischen Profilierung der Tür- und Fensterrahmen und in dem Anbringen von Strebepfeilern (Tafel 110/11) auch Elemente der nordischen Schwesterkunst des Westens in das Gefüge, ohne den Gesamtcharakter wesentlich zu beeinflussen. In Rußland aber wird die ruhige Monumentalität der frühen, armenisch-byzantinischem Geiste entsprechenden Steinkirchen allmählich von dem grotesken Reichtum der Kuppeln und Ziermotive durchsetzt, der im Gefolge des Mongolensturmes den südöstlichen Teil des europäischen Rußland mit islamisierenden Elementen

Abb. 13. Kostroma bei Moskau, Klosterkirche, 17. Jahrhundert

überschwemmte (Abb. 13). Auch dieser Import fand in der russischen Doppelnatur, in der kindlichen Sinnenfreude an buntem und glänzendem Material und in einer religiösen Romantik, einen fruchtbaren Boden. Diese bei den einzelnen Völkern mehr oder weniger differenzierte Zweiheit des osteuropäischen Geistes ermöglichte es der byzantinischen Kirche mit ihrem sinnlichen Transzendentalismus, überhaupt erst in diesen Gebieten Fuß zu fassen.

Auch in der Ausstattung der Kirchen fand sie einen entsprechenden Ausdruck. Das Äußere ist entweder mit sinnbildlichem oder ornamentalem Reliefschmuck bekleidet oder über und über mit der bunten Farbigkeit von Fresken überzogen, die teils in dekorativer Fleckwirkung den repräsentativen Charakter des Kirchlichen verraten, teils aber mit der Überfülle feingliedriger, rhythmisch bewegter Gestalten in großen, ganze Wände überziehenden Kompositionen die sensible Mystik des Nordens erkennen lassen (Tafeln 108, 110/11). So sind auch im Inneren die üblichen byzantinischen Zyklen in bunten Fresken über die Wände gebreitet, hier wohl mehr in dem Geiste erzählender Belehrung für das naive Volk und zugleich — wie in der Darstellung der heiligen Synoden (Tafel 112) —, um die Macht und die Grundpfeiler der kirchlichen Organisation anschaulich vor Augen zu führen. Denn der naive Volksgeist bedurfte des sinnlichen Eindrucks, um in ihm ein Erfassen des nach Ausdruck ringenden Übersinnlichen anzubahnen. Der mystische Pomp der Zeremonien, der Reichtum an Gold und Silber, mit dem die Kirchen überfüllt sind (Tafel 109), aber auch das Spannende, Geheimnisvolle, das durch die Abschließung des Altarraumes als Allerheiligstes durch die prunkvolle Bilderwand (Ikonostasis) erzielt wird, geben ein sonderbar packendes Gemisch, in dem irdischer Prunk im Religiösen aufgeht, nur den Weg bedeutet, auf dem die naive Volksseele dem Geheimnis nahekommt.

Aus dieser naiven Geistigkeit heraus, mit der das Übersinnliche nur im Wege des Sinnlichen erlebt werden kann, bei der das Sinnliche aber kein verstandesmäßiges sich Bewußtwerden der Umwelt, sondern eine Summe unbewußter Eindrücke ist, erklärt sich auch die große Verehrung, die in Osteuropa den Bildern gezollt wird. Das Bild ist dem Osteuropäer ein Ersatz für das Unvorstellbare, das er aber als Wirklichkeit fühlt. Es ist nicht illusionistisches Abbild eines Realen, aber auch nicht nachträgliche Abstraktion von Realem. Denn Figuren, Landschaftselemente und Architekturen sind als fertige Typen nach kirchlicher Vorschrift übernommen worden. Und doch kann man am allerwenigsten hier von einer starren Fortführung byzantinischen Kunstgutes sprechen,

das hier schon in früher Zeit im Wege der Klöster Fuß gefaßt hatte (Tafel 113). Die südliche Kirche gab nur das System, die Gestaltenwelt und Typologie, die nun mit ganz neuem Geiste durchsetzt wurde. Nach Kiew standen Nowgorod und Moskau in Rußland an der Spitze, um nach dem Untergang des byzantinischen Reiches die Überlieferung in eigene Bahnen zu lenken. Es blieb der Sinn fürs Monumentale, aber eine neue Anmut wird über die Gestalten gebreitet (Tafeln 116, 117, 122). Nicht theologische Strenge, nicht die erregte Sensibilität einer alternden Kultur, noch eklektizistische Kühle spricht hier zu uns, eine leichte Melancholie und stille Ergebenheit klingt in den weichen Rhythmen der Linien und läßt zusammen mit der flüssigen Schlankheit der Figuren das streng Kirchliche in religiös volkstümlichem Geiste aufgehen (Tafeln 118, 119). Statt der theologischen Antithesen tritt das naiv Erzählende stärker in den Vordergrund und vereinigt zeitliches Nacheinander in einem Bilde, erstarrte dogmatische Formulierungen erhalten neu erlebten Symbolwert. Neben formschönen Idealismus tritt aber auch asketische Ekstase, die Mensch und Umgebung erfaßt (Tafeln 120, 121) und oft zu romantischer Phantastik wird, die sich in ausschweifenden Kurven, grotesker Fleckwirkung und eigenwilligen Zickzacklinien auslebt. Das Körperliche und Stoffliche wird in die verstärkten Formen kubistischer Flächen- und kalligraphischer Linienrhythmen gebracht, die als Ausdrucksträger den Gesichtern, Gewändern und Geräten überirdische Wirklichkeit und erhöhte Spannkraft verleihen (Tafeln 114, 115). Was sich im Westen zu gesonderten Stilen kristallisiert, Klassisches, Gotisches und Barockes, das scheint hier alles in einer Seele vereinigt zu sein. Und was hier in verschiedenen formalen Weisen seinen Ausdruck findet und das streng Kirchliche meistert, das gründet auf einer höchst soliden, hingebungsvollen Handwerklichkeit und Ehrfurcht vor dem Material, von dessen Forderungen die formende Hand sich willig leiten läßt und nicht müde wird, in mühseliger Kleinarbeit dessen Eigenwerte auszuschöpfen. In der Malerei zeigt sich dies in einer dem Westen kaum bekannten Vollkommenheit der Technik, mit der eine wunderbare Leuchtkraft der Farben Hand in Hand geht, die gewöhnlich mit möglichster Vermeidung von Übergängen gegeneinander gesetzt sind.

In dieser Vorliebe für die reine Materialwirkung der Farbe kommt ein dem Norden seit alters bekanntes Prinzip zu erneuter Verwertung, das bereits in der Völkerwanderungskunst seinen besten Ausdruck in farbigen Einlagen und im Email fand, einer Technik, die nun auch im Dienst der Kirche zusammen mit der

Edelsteineinlage reichste Verwendung fand und weit ins Abendland verbreitet war. Als rahmende Streifen oder größere Bildfelder füllend, auf Goldblechen in wucherndes, getriebenes Rankenwerk eingesetzt (Tafel 124) oder als kleine Medaillons verteilt (Tafel 125), dient es zum figürlichen und in überaus zierlicher Kleinarbeit gehaltenen ornamentalen Schmuck von Buchdeckeln, Antependien (Altarverkleidungen), Ikonenschreinen (Tafel 124) oder ganzen in Gebäudeform aufgeführten Reliquiaren (Tafel 126). Mit seiner in einzelne vertiefte Flächenpartien aufteilenden Technik kommt es als „Gruben"email nicht nur dem klaren Farbsinn, sondern auch dem die Naturgestalt in ihre Wesensbestandteile zerlegenden Formempfinden in höchstem Maße entgegen und läßt die Anpassung an die Forderungen des Materials nur um so offenbarer werden. In gleichem Maße fordert es aber auch das lineare Empfinden heraus, insofern die auf den Grund aufgesetzten metallenen Trennungsstege (Tafel 126 oben) ein rhythmisches Gerüst bilden, das oft mit der farbigen Flächenfüllung in seiner Wirkung konkurriert („Zellen"email). Und damit hängen wieder aufs innigste die Metalltechniken an sich zusammen, sei es die Treib- (Tafeln 123, 132) und Durchbruchsarbeit, oder die durch Drahtwindungen hergestellte Filigrantechnik (Tafel 131a), und die durch aufgelötete Kügelchen erzielte Granulierung (Tafeln 124—126). Technik ist hier nicht das notwendige Übel, über dem erst die Kunst beginnt, ist selbst kunstschaffender Faktor, aus volkstümlichem Schaffensdrange entsprungen. Wie in der formalen Führung eines Rankengeschlinges trotz scheinbarer Gesamtsymmetrie die Einzelmotive alle Zufälligkeiten des augenblicklichen Einfalls tragen, so erhält die Arbeit selbst ihren besonderen Reiz dadurch, daß sie bei aller Unterordnung unter die leitende Idee eines Gesamtentwurfes doch immer wieder die Zufälligkeiten, die das Material der formenden Hand bietet, individuell ausnützt. So bekommen diese Werke vielfach den Anschein des Improvisierten, bei dem sich das wirksame Detail erst aus der Arbeit ergibt, bekommen den Charakter und Wert volkskünstlerischer Leistungen, in denen die Arbeit nicht zur stumpfen Ausführung eines genau gegebenen Entwurfes herabgesetzt, sondern selbst schöpferisch ist (Tafel 127). Uralte Vorstellungen, kirchlich ausgedeutet, erhalten so erneute Gestaltung und Kraft (Tafel 132). Nicht in den äußeren flüchtigen Schein des Augeneindrucks wird die reine Idee umgesetzt, aus der realen werklichen Grundlage wird sie in beständigem Kampfe neu geformt, nicht ein Abbild der gegenwärtigen Natur wird für ein Heiliges gesetzt, sondern aus der realen aber formlosen Materie wird eine neue Schöpfung gestaltet.

So ist es im Metall, so ist es im Holz (Tafel 131b), beides Materialien, in denen sich nördlicher Volksgeist seit alters und bis heute erging. Daneben steht als ein drittes großes volkstümliches Kunstgebiet die Textilkunst. Auch sie ist, vor allem im Wege der Klöster, in die kirchliche Kunst eingedrungen und hat als Bunt- und Goldstickerei den volkstümlichen Farbensinn und handwerkliche Materialfreude in verfeinerte Nadelmalerei umgesetzt (Tafeln 128, 129). An dem Unterschied der linear zeichnerischen Durchbildung der Nacktteile gegenüber der dekorativen Flächenhaftigkeit der Gewänder wird wieder das Zusammentreffen der kirchlichen Machtkunst mit dem Bodenständigen, aber auch deren Ineinanderdringen deutlich. Denn einerseits wird das Ikonenhafte der Gesichter von einem oft derb drastischen Ausdruck durchsetzt, anderseits aber das Handwerkliche durch verschiedene Strichlagen, plastische Goldstickerei, Applikationen u. dgl. zur raffinierten Technik. Ins pompös Repräsentative wird diese Klosterkunst übergeführt, wo auch die weltliche Macht, etwa in Gestalt des Stifters eingreift (Tafel 130a und b). Hier werden die volkstümlichen Elemente mehr und mehr durch die der großen Weltstile, wie des Persisch-Türkischen oder des europäischen Barocks ersetzt. Gleichwohl bleibt auch da eine gewisse Volkstümlichkeit in der raumlosen dekorativen Anordnung und Durchführung des Beiwerks bestehen.

Wie die Klöster selbst, so bedeuten also auch ihre Schätze eine Überlagerung mit fremdem Kunstgute, unter der aber immer wieder, die fremden Schichten durchsetzend, bodenständiger Volkgeist zum Durchbruch kommt. Fast könnte man sagen, daß ein neues Urchristentum in diesen kräftigen Gebieten entsteht, das sich aber nicht wie in frühchristlicher Zeit erst in zähem Kampfe die Kunstformen fremdgläubiger Kulturen erringen mußte, sondern die fertigen Gefäße einer kirchlichen Kunst vorgesetzt bekam, die es nun bloß mit dem eigenen Inhalt zu erfüllen brauchte. So erfuhr das Christentum immer wieder eine neue Verjüngung, sobald es neuen Volksboden betrat, seiner Kunst floß immer wieder neue Nahrung zu, so daß sie immer wieder in einem neuen Geiste wiedergeboren wurde. Und doch blieb ein beständiges, das das Religiöse an sich beinhaltet: Die Unterordnung des Individuums. Darin hatte das Christentum im Westen die schwersten Kämpfe zu bestehen, und darin liegt auch zumeist das Fremdartige, das uns persönlichkeitsstolzen Europäern in der hier vorgeführten christlichen Kunst des Ostens entgegentritt. Ihr Wert kann nur aus ihren eigenen Voraussetzungen erkannt, ihre Kraft nur in religiöser Hingebung erlebt werden.

ABBILDUNGSNACHWEISE

Für die Benutzung beziehungsweise Beschaffung von Abbildungsvorlagen habe ich zu danken: Herrn Hofrat J. Strzygowski, dem kunsthistorischen Institute der Wiener Universität, Herrn Dr. Hans Berstl und Dr. Stephan Poglayen-Neuwall. — Die Abbildungen sind nach folgenden Originalphotographien bzw. Tafelwerken hergestellt:

Phot. Alinari: Tafel 21, 52, 54, 72, 73, 82—95; Phot. Anderson: 31, 32, 51; Annales du Musée Guisnet XXX: 39; Phot. Barkanov: 124, 125, 132; Phot. Bonfils: 57, Abb. 4, 9; Budge, F. W., Miracles of the Virgin Mary (London 1900): 2b; Colasanti, C., L'arte bisantina in Italia (Phot. Bestetti e Tuminelli): 15, 18, 19, 22, 41, 43, 45—49, 56, 98, 99, 101; Delbrück, R., Röm. Mitt. XXIX (1914): 33; Phot. Giraudon: 53, 65; Gurlitt, C., Die Baukunst Konstantinopels: 40; Hautes Études (Kondakov): 3, 66, 67; Hautes Études (Millet): 42, 68, Abb. 10; Phot. Incorpora: 100, 102—107; Phot. Jermakov: 58, 62, 63, 123, Abb. 6, 7; Kutschmann, Meisterwerke sarazenisch-normannischer Kunst (1900): 97; Le Coq, Chotscho: 4, 5; Lichatscheff, N. P., Materialien zur Gesch. der russ. Tafelmalerei (Petersburg 1906, russisch): 114—121; Millet, G., Le monastère de Daphni (Mon. de l'art byzantine I, Paris 1899): 74—76; Monumenta Sinaitica, ed. Benesevic (Petersburg 1912): 2a; Monuments et Memoires XV: 36; Muñoz, A., Codex purpureus Rossanensis (Roma 1907): 77—80; Phot. Naya: 16; Phot. Parker: 20, 23—26; Russisches arch. Inst. in Konstantinopel, Kachrie Dschami (München 1906, russisch): 77—80; Sauerland u. Haseloff, Der Psalter des Erzbischof Egberts von Trier (Trier 1901): 113; Phot. Sommer: 96; Sophia, Zeitschrift 1914, I (russ.): 129; Stornaiolo, Miniat. delle Omilie di Giacomo monaco (Roma 1910): 69—71; Phot. Strzygowski: 108, 110, 111, 130, 131, Abb. 11; derselbe, Koptischer Katalog (phot. ägypt. Museum, Kairo): 14a, 27—29a, 37, Abb. 2; derselbe, Orient oder Rom: 30; Phot. Thoramanian: Abb. 5; Uspensky und Kluge, Izvjestia des russ. arch. Inst. in Konstantinopel XIV, 1 (Sofia 1909, russ.): 50; Phot. Wlha: 61.

Literatur. Außer den oben angeführten Werken kommen folgende zusammenfassende Werke in Betracht:

J. Strzygowski, Orient oder Rom?, Leipzig 1901;

Ch. Diehl, Manuel d'art byzantin, Paris 1910;

O. M. Dalton, Byzantine art and archeology, Oxford 1911;

J. Strzygowski, Die bildende Kunst des Ostens, Leipzig 1916;

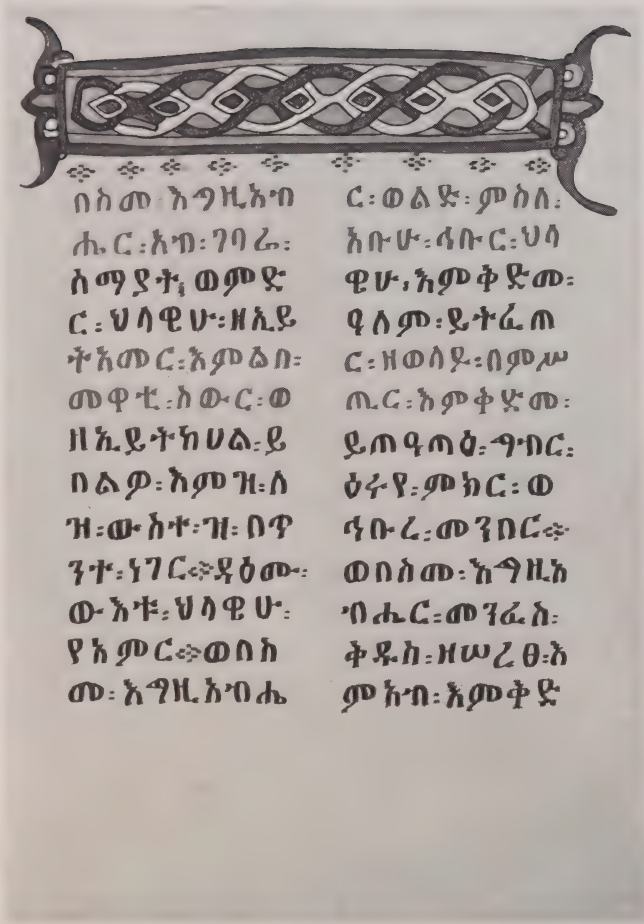
O. Wulff, Altchristliche und byzantinische Kunst, Berlin 1918 (mit ausführlichen Angaben über Spezialliteratur);

J. Strzygowski, Die Baukunst der Armenier und Europa, Wien 1918;

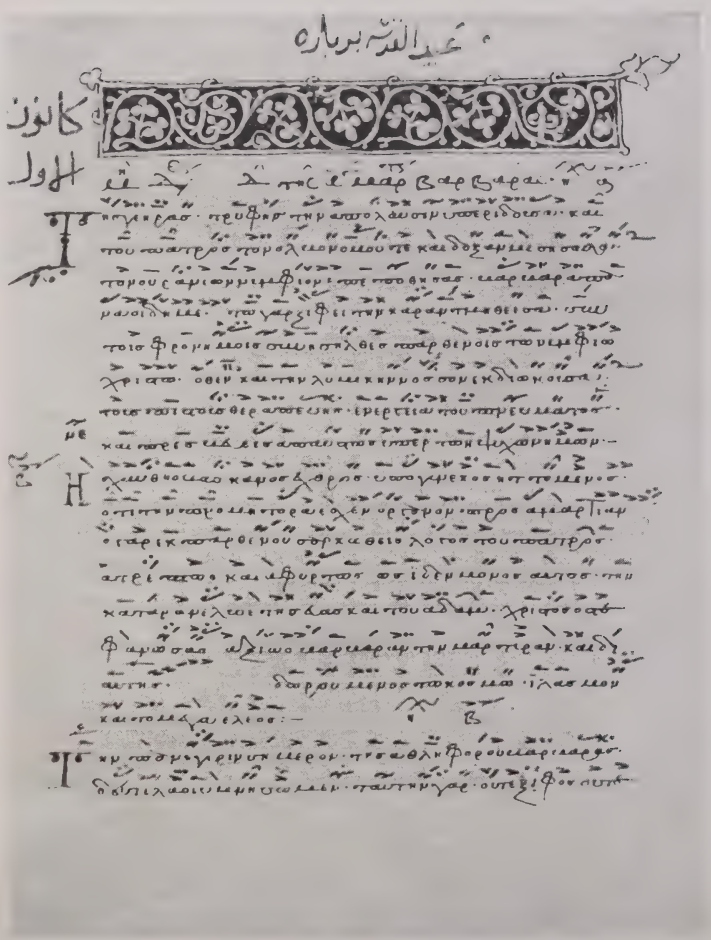
J. Strzygowski, Ursprung der christlichen Kirchenkunst, Wien 1920.

Buchdruckerei A.Wohlfeld, Magdeburg

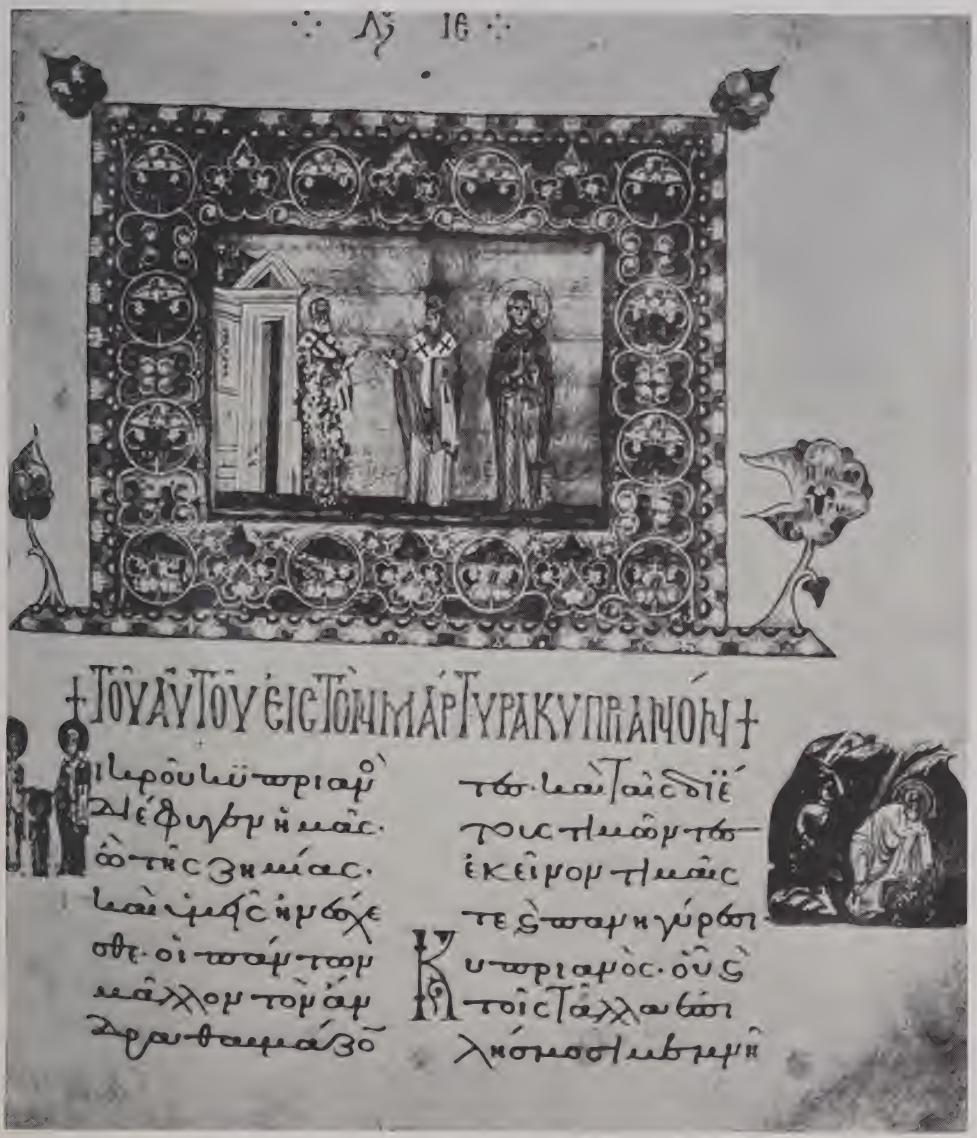
Vorsetzblatt eines Evangeliars (Nr. 847)
6. Jahrhundert
Wien, Nationalbibliothek


በስመ እግዚአብ ር፡ወልድ፡ምስለ፡
ሔር፡አብ፡ገባሬ፡ አቡሁ፡ሳቡር፡ህሳ
ለማያት፡ወምድ ዊሁ፡እምቅድመ፡
ር፡ህላዊሁ፡ዘኢይ ዒለም፡ይትፈጠ
ትአመር፡እምልበ፡ ር፡ዘወለዶ፡በምሥ
መዋቲ፡ስውር፡ወ ጢር፡እምቅድመ፡
ዘኢይትከሀል፡ይ ይጠዓጠዕ፡ግብር፡
በልዎ፡እምዝ፡ለ ዕሩያ፡ምክር፡ወ
ዝ፡ውስተ፡ዝ፡በዋ ሳቡረ፡መንበር፡
ንተ፡ነገር፡ዳዕሙ፡ ወበስመ፡እግዚአ
ው፡እቱ፡ህላዊሁ፡ ብሔር፡መንፈስ፡
የአምር፡ወበአ ቅዱስ፡ዘሠረፀ፡አ
መ፡እግዚአብሔ ምአብ፡እምቅድ

Äthiopische Handschrift
18. Jahrhundert
London



Codex Sinaiticus, 362
10 Jahrhundert
Petersburg

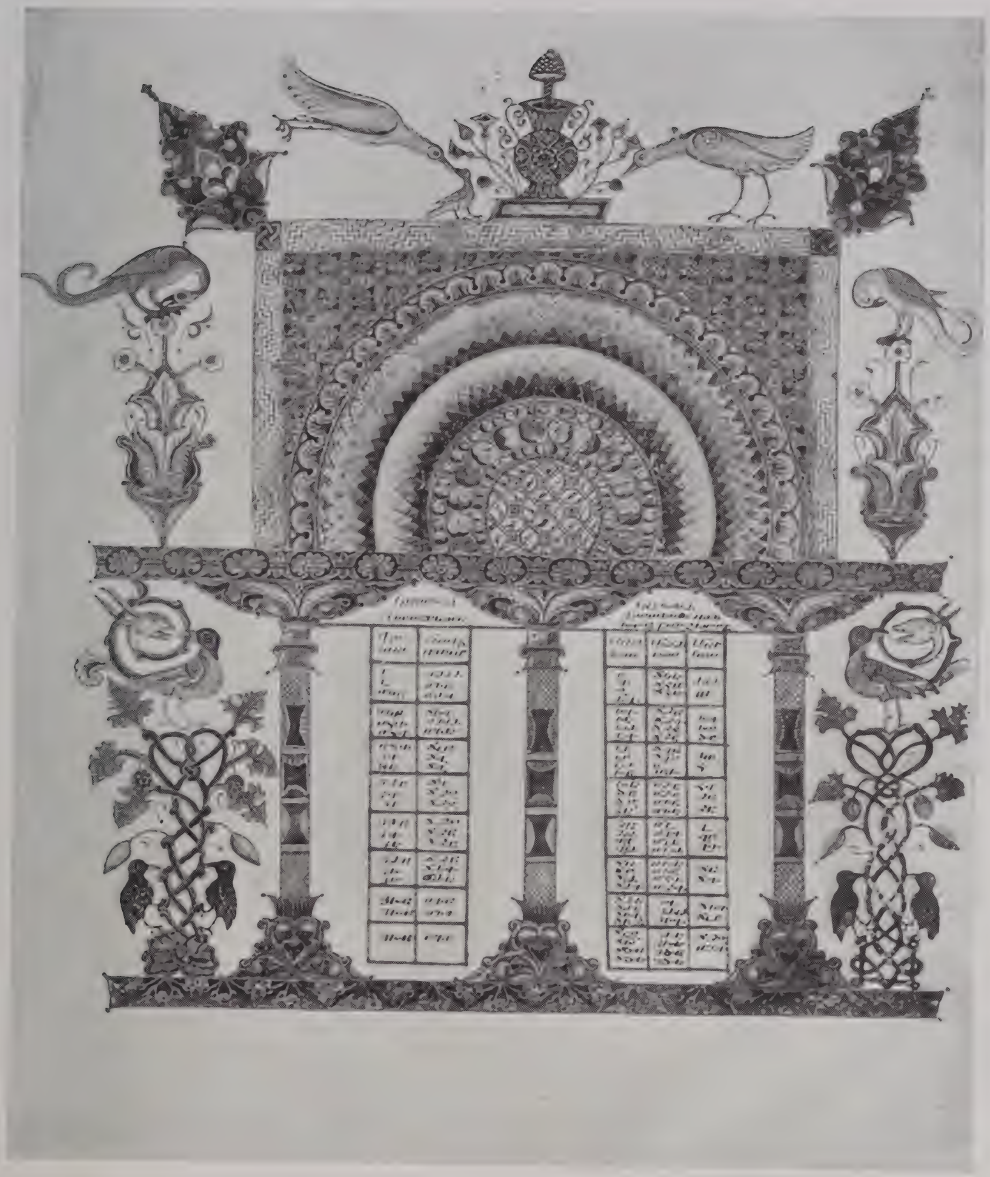


Codex Sinaiticus, 339
12. Jahrhundert
Paris, Bibl. nat.

Ostturkestan, Manichäische Miniatur
9. Jahrhundert
Berlin, Museum für Völkerkunde

Ostturkestan, Manichäische Miniatur
9. Jahrhundert
Berlin, Museum für Völkerkunde

Armenisches Evangeliar
Anfangsseite des Markus-Evangeliums
1198
Lemberg



Armenisches Evangeliar
Canonestafel
1198
Lemberg

Byzantinisches Purpur-Evangeliar
Spendung des Abendmahls
5. Jahrhundert
Rossano

Byzantinisches Purpur-Evangeliar
Christus am Ölberg
5. Jahrhundert
Rossano

Byzantinisches Purpur-Evangeliar
Christus vor Pilatus
5. Jahrhundert
Rossano

Kosmas Indicopleustes
Kosmogonie
17. Jahrh., serb. Kopie nach byzant. Vorlage
Belgrad

Deckel eines Evangeliars
7. Jahrhundert
Monza, Dom

Deckel eines Evangeliars
7. Jahrhundert
Monza, Dom

Kämpferkapitell aus Alexandrien
6.—7. Jahrhundert
Kairo, ägypt. Museum

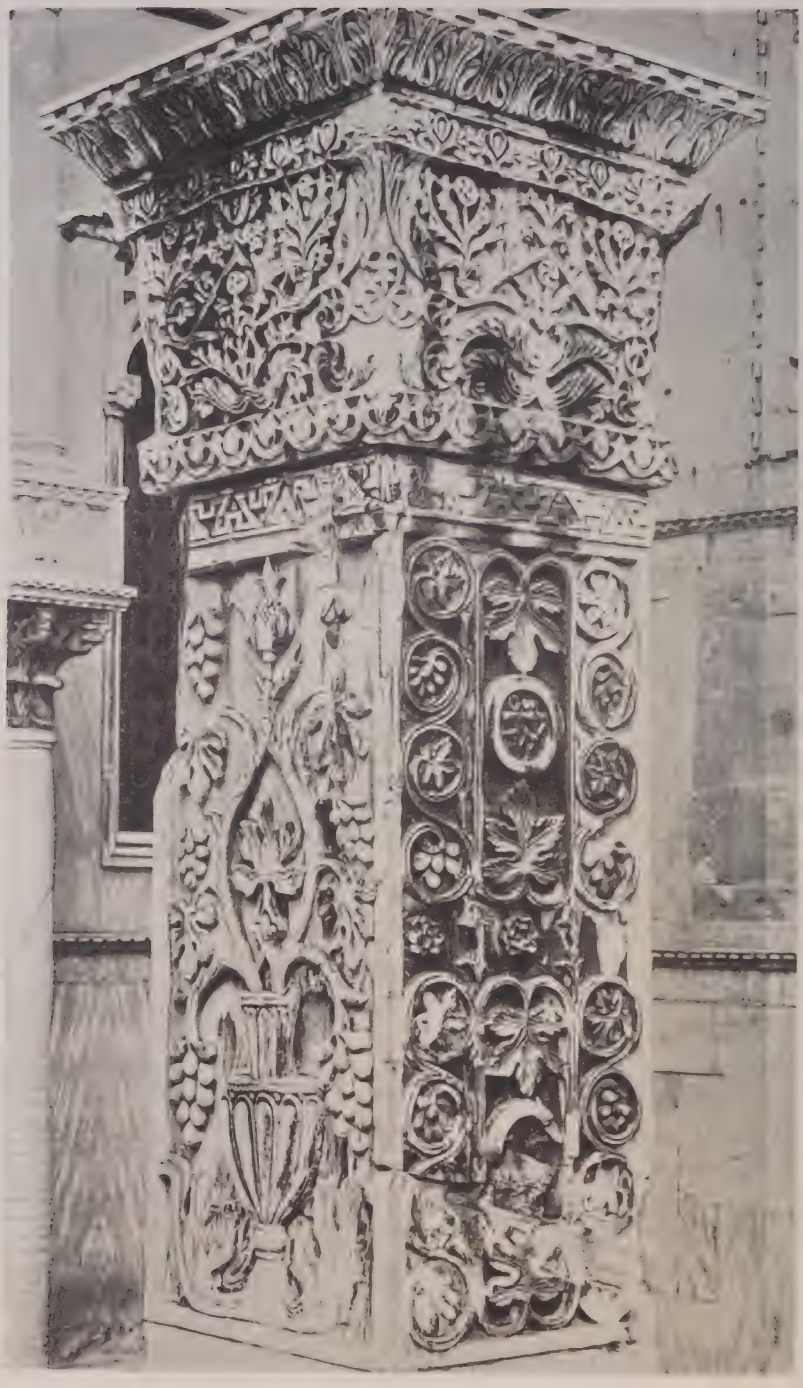
Schrankenplatte
8. Jahrhundert
Spalato, Baptisterium

Oben:

Kapitell
6. Jahrhundert
Ravenna, San Vitale

Kapitell
6. Jahrhundert
Ravenna, San Vitale

Unten:
Kapitelle
13. Jahrhundert
Venedig, San Marco



Pfeiler aus Acre
5.—6. Jahrhundert
Venedig, San Marco

Steinplatte aus Venedig
Symbolische Darstellung
5.—6. Jahrhundert
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Schrankenplatte
13. Jahrhundert
Venedig, San Marco

Schrankenplatte
13. Jahrhundert
Venedig, San Marco

Sarkophag
Symbolische Darstellung der Taufe Christi
6. Jahrhundert
Ravenna

Sarkophag mit Symbolen
von Erzbischof Theodorus (†658) neu verwendet
6. Jahrhundert
Ravenna

Schrankenplatte
6. Jahrhundert
Ravenna, San Apollinare Nuovo

Christlicher Sarkophag

Oben: Lazarus, Ansage der Verleugnung, Gesetzesübergabe, Opfer Abrahams, Händewaschung des Pilatus

Unten: Quellwunder, Daniel, lesender Mann (?), Blindenheilung, Speisungswunder

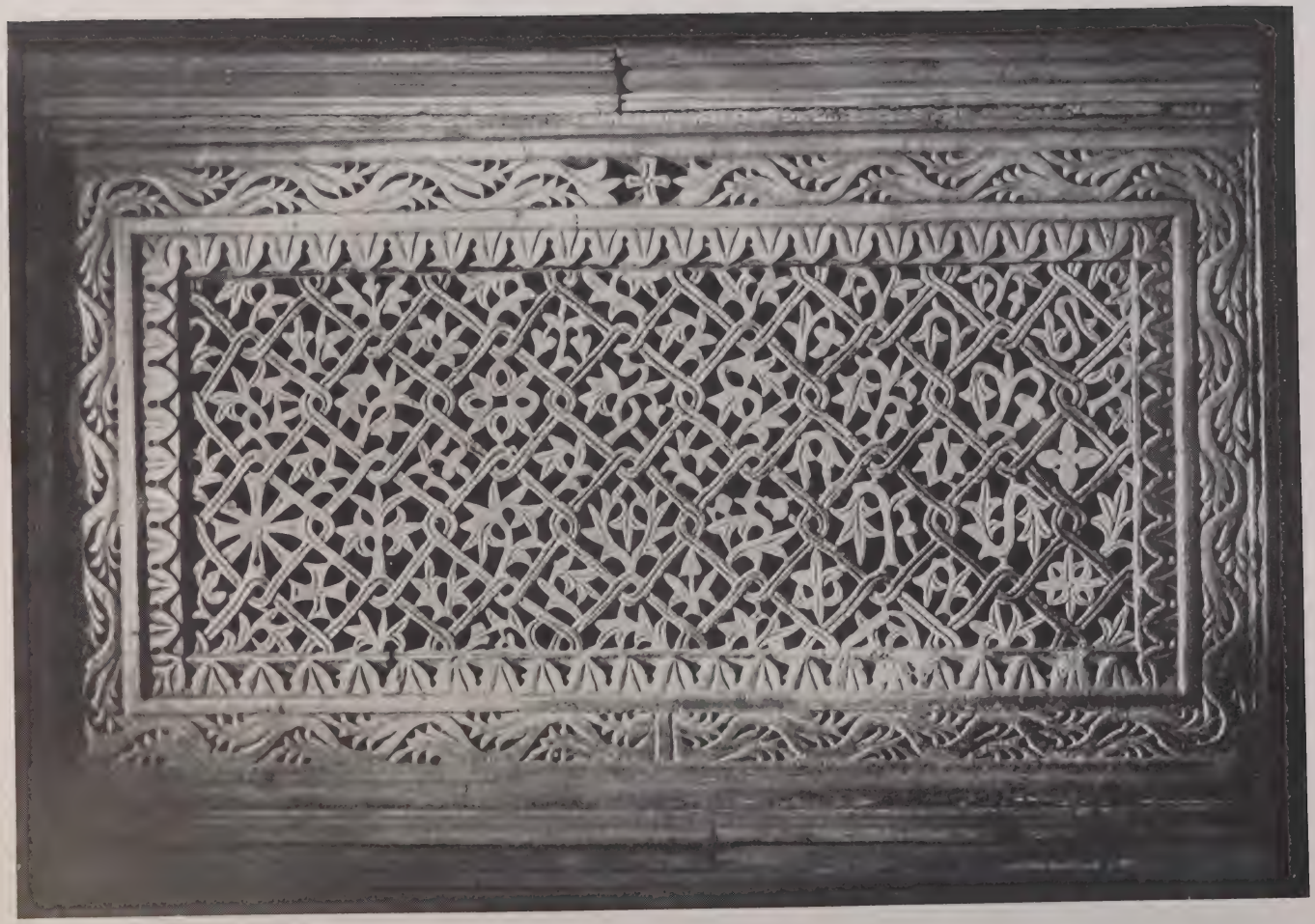
4. Jahrhundert

Rom, Lateranmuseum

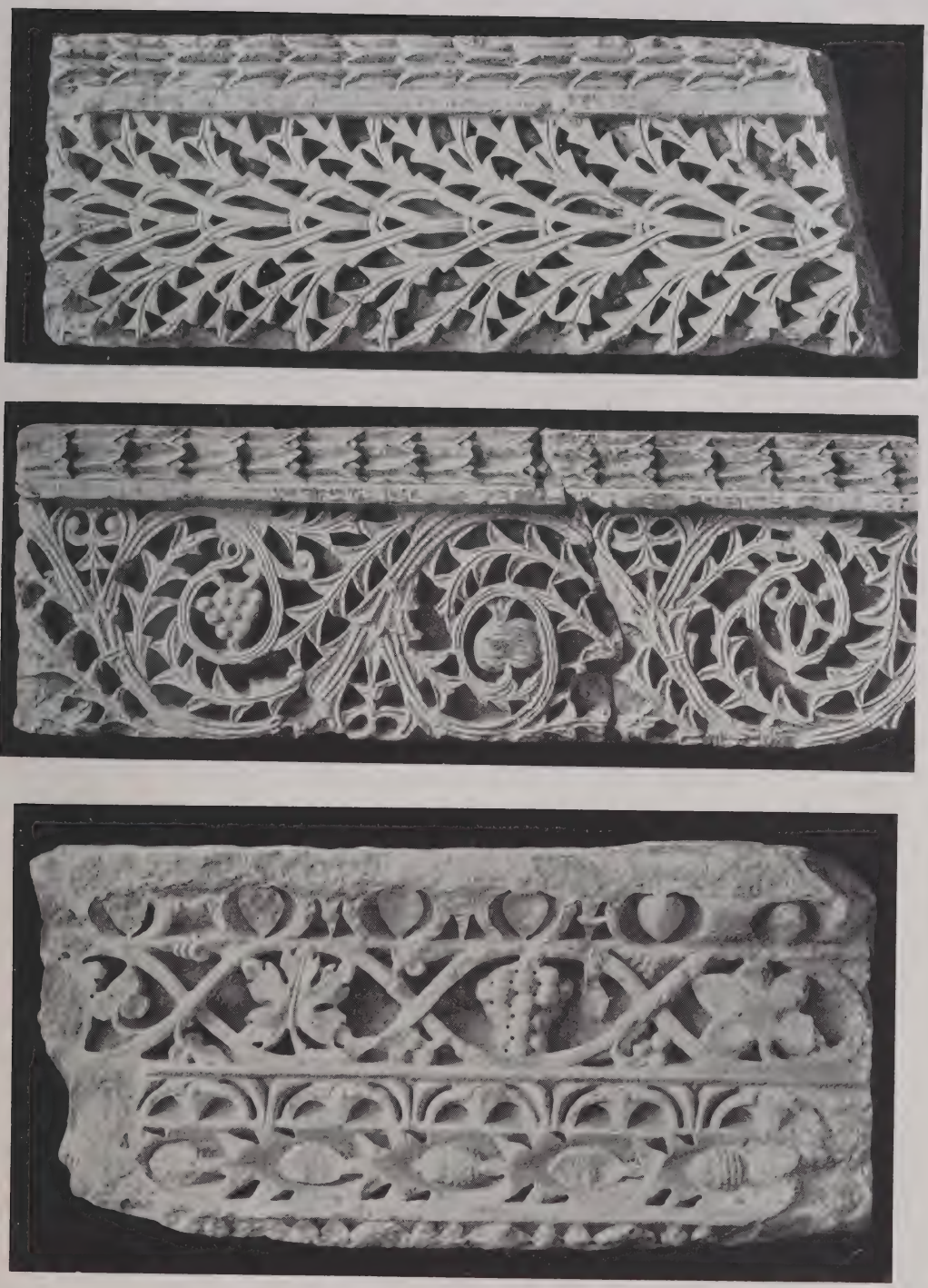
Christlicher Sarkophag
Weinlese und Figuren des guten Hirten
3.—4. Jahrhundert
Rom, Lateranmuseum

Säulensarkophag
Passionsszenen und Symbol der Auferstehung
4. Jahrhundert
Rom, Lateranmuseum

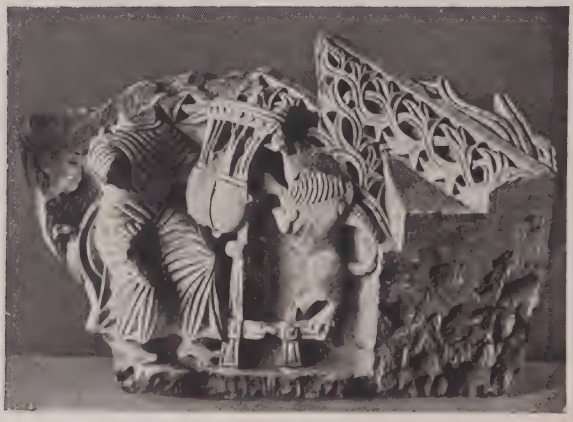
Sarkophag
Erweckung des Lazarus, Quellwunder, Moses Bedrängung, Jonaslegende, Noah, Fischer- und Hirtenszenen
3.—4. Jahrhundert
Rom, Lateranmuseum



Durchbrochene Marmorschranke
6. Jahrhundert
Ravenna, San Vitale



Koptische Friese aus Ahnas
5.—6. Jahrhundert
Kairo, ägypt. Museum



Koptische Steinreliefs
a) Siegeskreuz, b) Orpheus, c) Leda mit dem Schwan
5.—6. Jahrhundert
Kairo, ägypt. Museum

Oben:
Koptisches Steinrelief
4.—5. Jahrhundert
Kairo, ägypt. Museum

Unten:
Koptisches Steinrelief
Nereiden und Tritonknabe
4.—5. Jahrhundert
Triest, Museum

Sarkophag kleinasiatischer Richtung
Christus und Apostel
4. Jahrhundert
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Porphyrsarkophag der hl. Helena
4. Jahrhundert
Rom, Lateranmuseum

Porphyrsarkophag der Constantia
Weinlese
4. Jahrhundert
Rom, Lateranmuseum

Porphyrkopf
Kaiser Justinian
6. Jahrhundert
Venedig, San Marco

Oben:
Ägyptischer Palmettenstoff
aus den Gräbern von Akhmim
7.—9. Jahrhundert
London, S. Kensington-Museum

Unten:
Ägyptischer Seidenstoff
6.—7. Jahrhundert
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Byzantinischer Seidenstoff
7.—9. Jahrhundert
London, S. Kensington-Museum

Byzantinischer Seidenstoff
7.—9. Jahrhundert
Rom, Sancta Sanctorum

Koptische Wirkerei
5.—7. Jahrhundert
Kairo, ägypt. Museum

Koptische Wirkerei
5.—7. Jahrhundert
London, S. Kensington-Museum

Koptische Wirkerei
5.—7. Jahrhundert
Leipzig

Stoffe aus Antinoe
Frühchristliche Zeit
Ägypten

Sofienkirche, Inneres
532—537
Konstantinopel

San Vitale, Inneres
536—547
Ravenna

Basilika von Parenzo, Apsis und Hochaltar
zwischen 532 und 543
Dalmatien

San Vitale, Wandmosaiken
Evangelisten, Propheten, Opferung Isaaks
536—547
Ravenna

San Apollinare in Classe, Apsismosaik
Symbol. Landschaft
zwischen 535 und 549
Ravenna

San Vitale, Apsismosaik
Christus auf der Weltkugel, der hl. Vitalis und Bischof Ecclesius
536–547
Ravenna

San Vitale, Wandmosaik
Kaiser Justinian mit Gefolge
536—547
Ravenna

San Vitale, Wandmosaik
Kaiserin Theodora mit Gefolge
536—547
Ravenna

San Vitale, Wandmosaik
Ausschnitt von Tafel 46
536—547
Ravenna

San Vitale, Wandmosaik
Ausschnitt von Tafel 47
536—547
Ravenna

Demetriusbasilika in Saloniki, Wandmosaik
Der hl. Demetrius mit den Stiftern
7. Jahrhundert
Griechenland

Elfenbeintafel
Orpheus und Eurydike
4.—5. Jahrhundert
Ravenna

Liturgische Elfenbeinpyxis
Mythologische Figuren, auf der Kehrseite Orpheus
4. Jahrhundert
Bobbio

Buchdeckel aus Elfenbein aus Murano
Christus thronend, Wunderszenen, Jonaslegende
5. Jahrhundert
Ravenna

Konsulardiptychon
Anastasius als Leiter der Zirkusspiele
517
Paris, Bibl. nat.

Elfenbeinschnitzerei
Kaiserin Eudoxia
5. Jahrhundert
Florenz

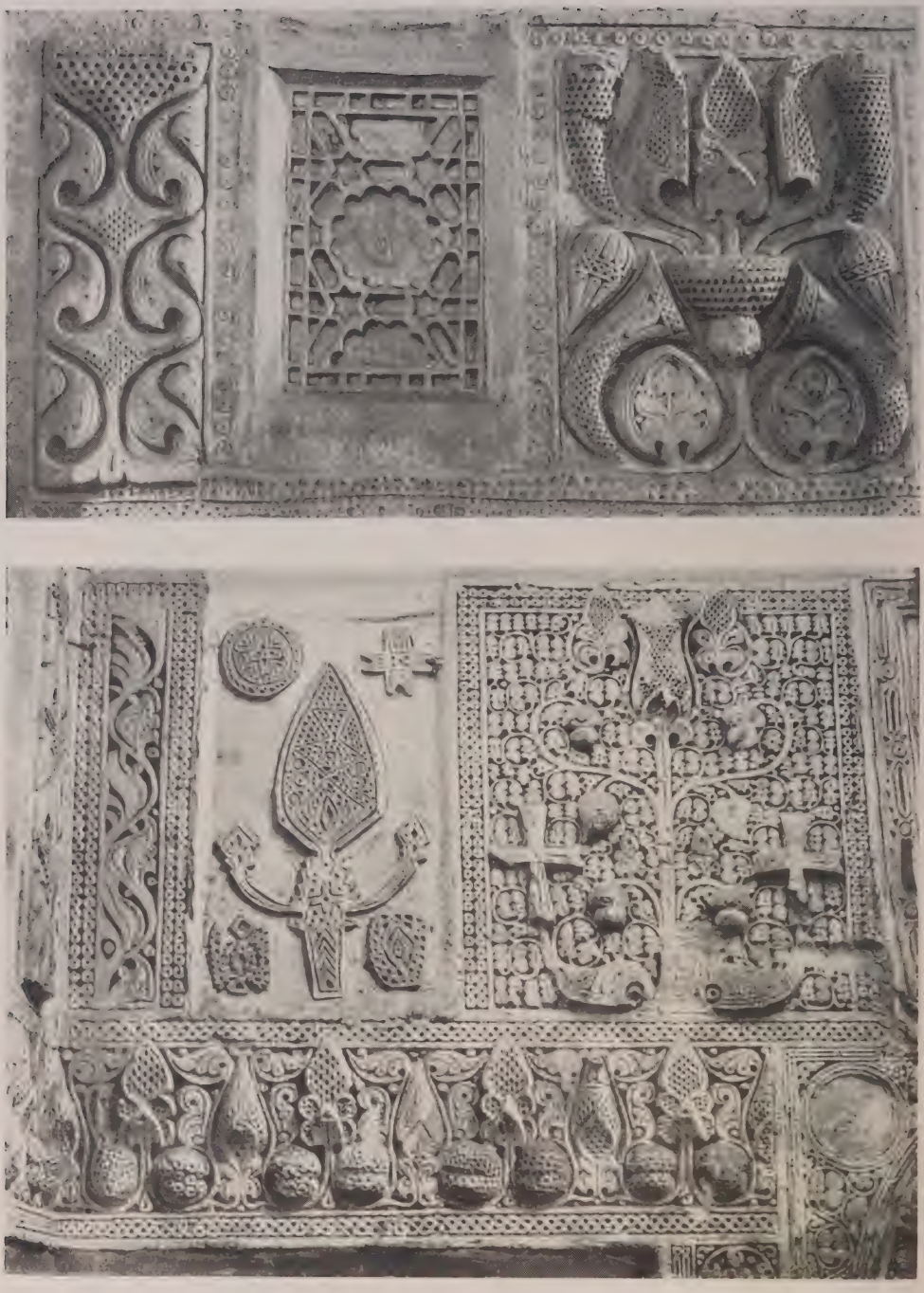
Elfenbeintafel
Anbetung der Magier und Geburt
5.—6. Jahrhundert
London

Elfenbeinerner Bischofstuhl des Maximian
5.—6. Jahrhundert
Ravenna

Koptische Kirche der hl. Barbara
Ikonostasis-Türe
Um 1700 erneuert
Alt-Kairo

Georgische Holztüre
um 1000
Tiflis, Museum f. kirchl. Altertümer

Holztüre aus Alt-Kairo
Pfingstfest, Ornament, Einzug und Zinsgroschen, Taufe und Verkündigung
12.—13. Jahrhundert
London



Deir es Suriani, Wandverkleidung aus Gipsstuck
9. Jahrhundert
syrisches Kloster in Ägypten

Cividale, Sa. Maria in Valle, Stukkaturen
Zwischen 8. u. 11. Jahrhundert
Friaul

Amaghu, Gregorkirche, Fassade
links vom Eingang Grabstein
13. Jahrhundert
Armenien

Amaghu, Muttergotteskirche, Fassade, Detail
13. Jahrhundert
Armenien

Elfenbeintafel
Thronende Madonna mit Kind
Um 1000
Rom

Elfenbeintafel
Krönung des Kaisers Romanos IV. und der Eudokia
1068
Paris, Bibl. nat.

Evangelienkodex aus dem Sinaikloster Nr. 204
Evangelist Markus
9.—10. Jahrhundert
Paris, Bibl. nat.

Codex Sinaiticus Nr. 204
Petrus
9.—10. Jahrhundert
Paris, Bibl. nat.

Codex Sinaiticus Nr. 204
Mutter Gottes
9.—10. Jahrhundert
Paris, Bibl. nat.

Oben:
Trapezunt, Klosterkirche, Fresko
Steinigung des hl. Stephanus
Kleinasien
11.–12. Jahrhundert

Unten:
Mistra, Metropolis, Kuppelfresko
Hetimasia
Anfang des 14. Jahrhunderts
Griechenland

Jakobuskodex (Vat. gr. Nr. 1162)
Maria und Elisabeth
um 1100
Rom

Jakobuskodex (Vat. gr. Nr. 1162)
Verkündigung und Inkarnation
9.—11. Jahrhundert
Rom

Jakobuskodex (Vat. gr. Nr. 1162)
Geschichte des Sündenfalls
9.—11. Jahrhundert
Rom

Mosaikikone mit Festzyklus der 1. Jahreshälfte
Einzug, Kreuzigung, Vorhölle, Himmelfahrt, Pfingsten, Tod Marias
12. Jahrhundert
Florenz

Mosaikikone mit Festzyklus der 2. Jahreshälfte
Verkündigung, Geburt, Darstellung, Taufe, Verklärung, Lazarus
12. Jahrhundert
Florenz

Daphni, Katholikon, Kuppelmosaik
Christus Pantokrator
um 1100
Griechenlana

Daphni, Katholikon, Wandmosaik
Kreuzigung
um 1100
Griechenland

Daphni, Katholikon, Wandmosaik
Geburt Marias
um 1100
Griechenland

Daphni, Katholikon, Wandmosaik
Christus in der Vorhölle
um 1100
Griechenlana

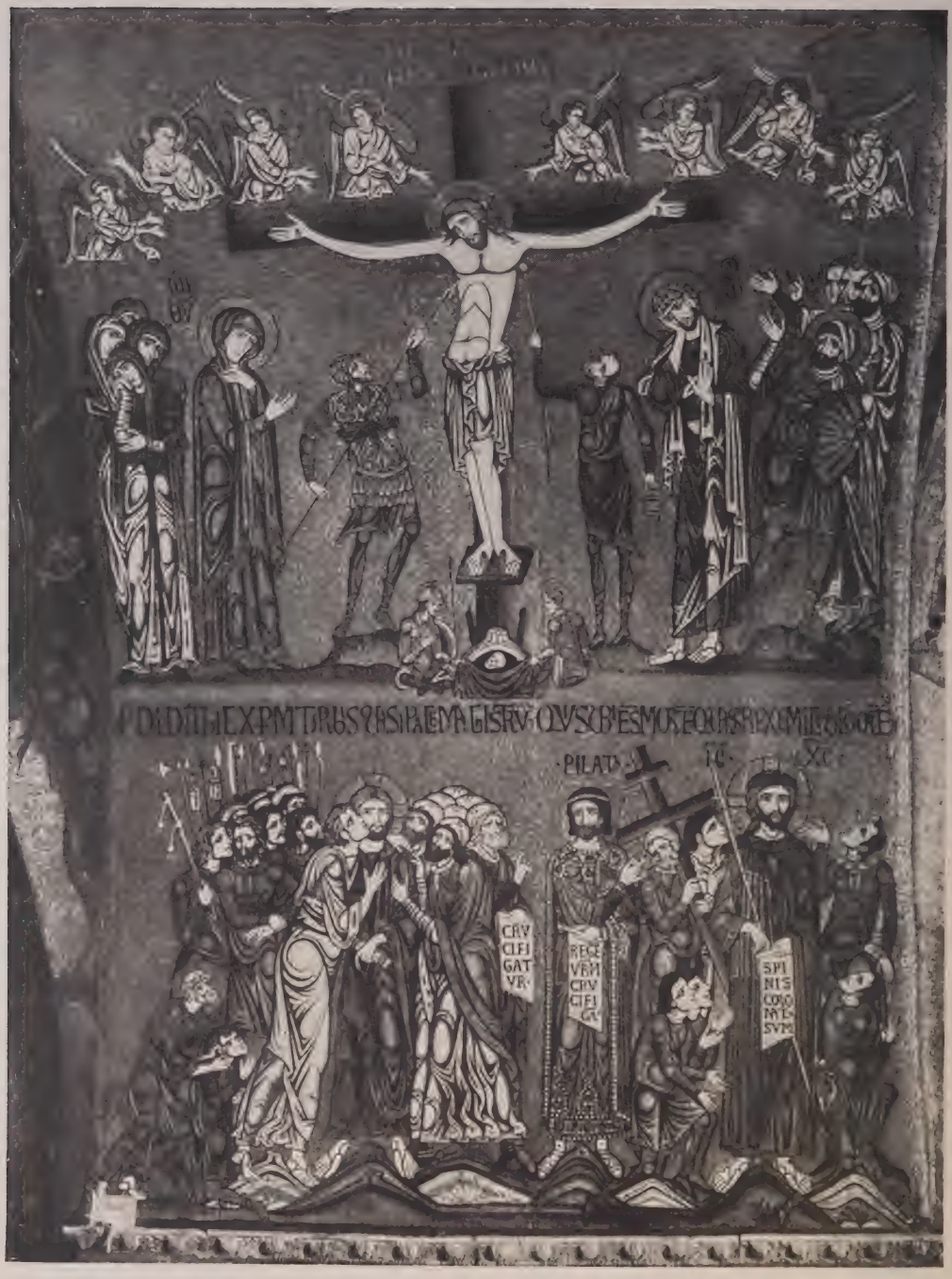
Konstantinopel, Chorakirche, Mosaik der Vorhalle
Maria und Christus
13. Jahrhundert

Konstantinopel, Chorakirche, Mosaik der Vorhalle
Traum des Josef und Gang nach Bethlehem
um 1303

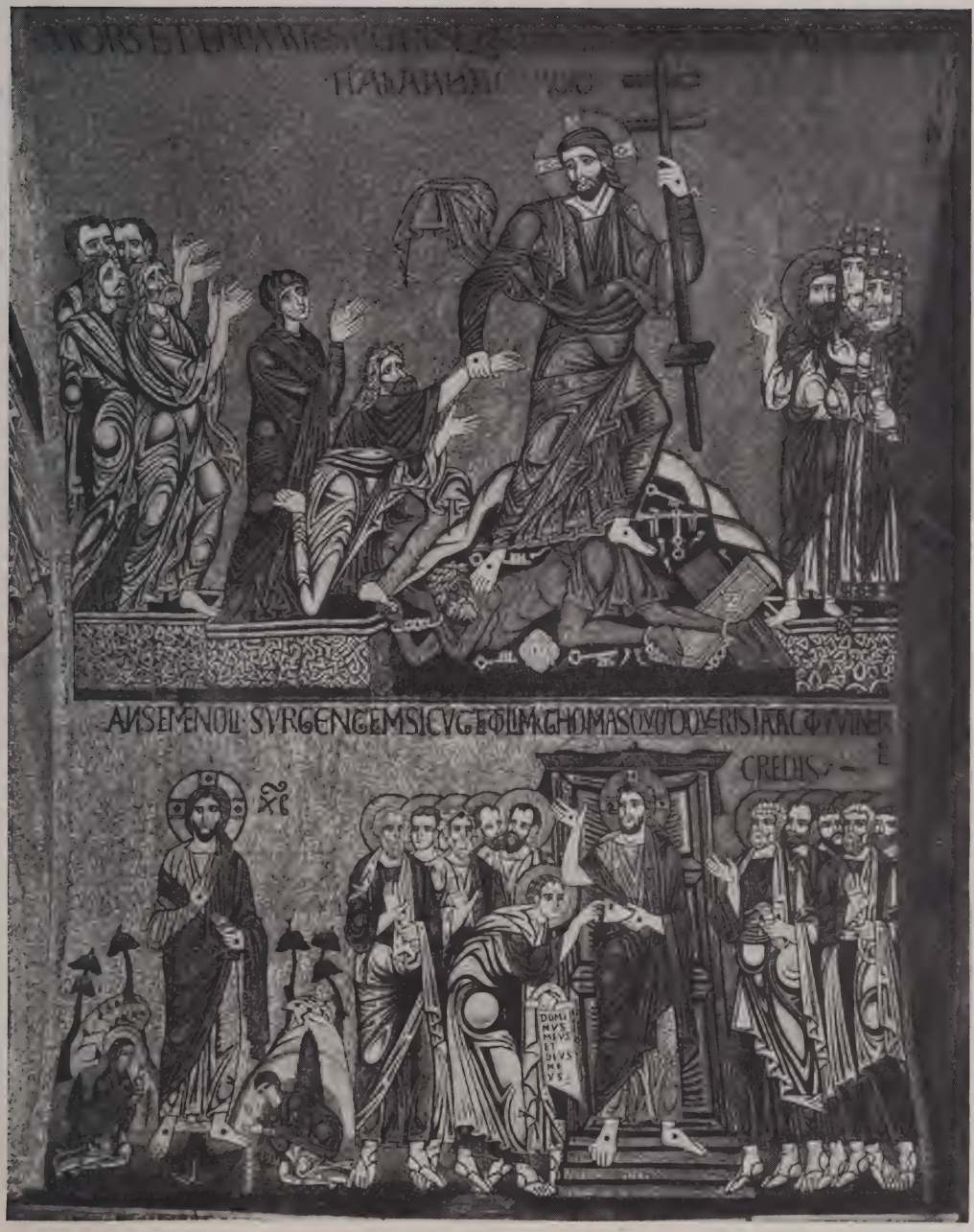
Konstantinopel, Chorakirche, Mosaik der Vorhalle
Krankenheilung
um 1303

Konstantinopel, Chorakirche, Mosaik der Vorhalle
Übergabe des Purpurs an Maria
um 1303

Messina, San Gregorio, Mosaik
Madonna mit Kind
12. Jahrhundert
Sizilien

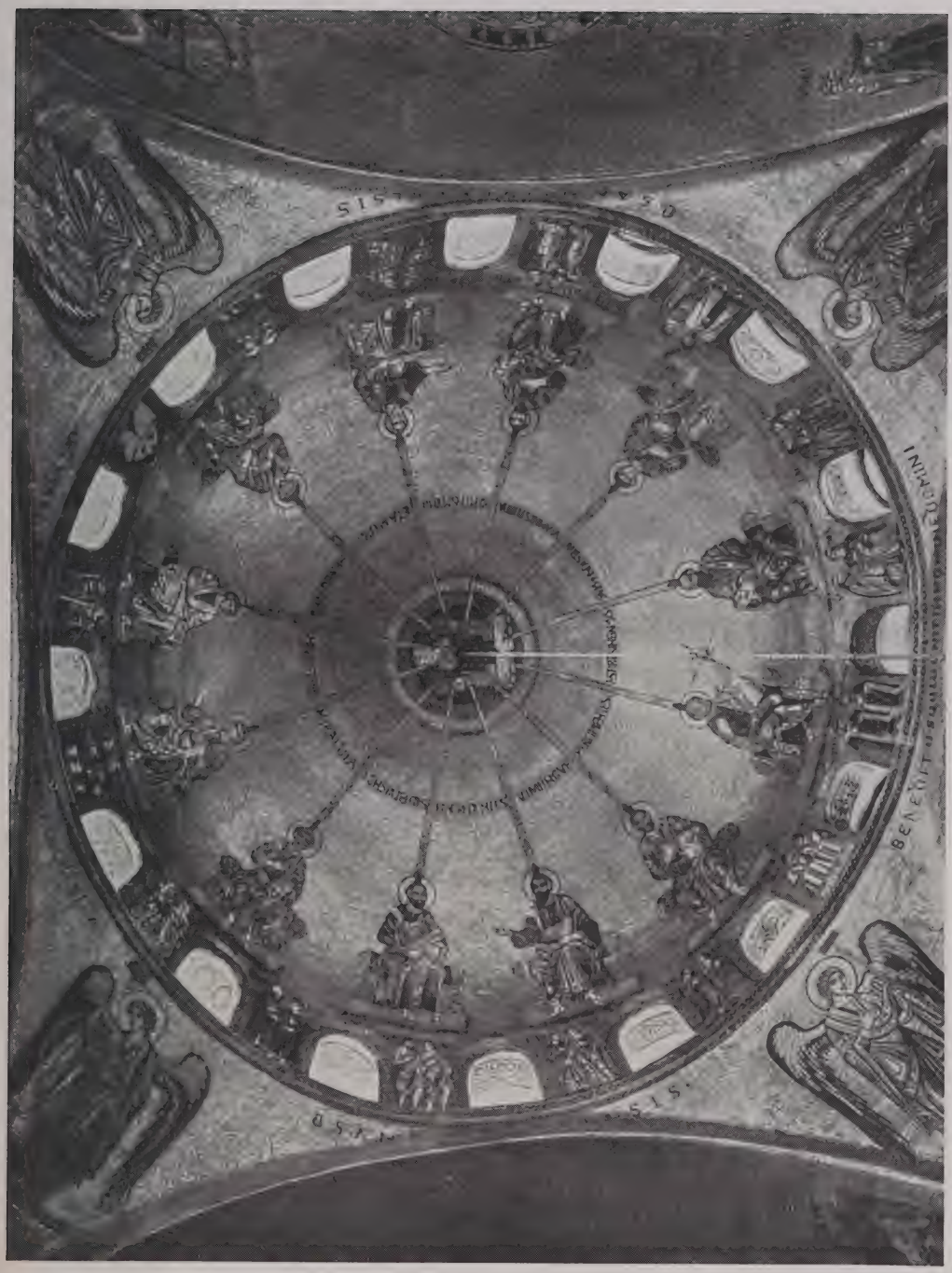


Venedig, San Marco, Wölbungsmosaiken
Kreuzigung, Judaskuß, Dornenkrönung
1. Hälfte des 12. Jahrhunderts



Venedig, San Marco, Wölbungsmosaiken
Christus in der Vorhölle, Frauen am Grabe, Thomas
1. Hälfte des 12. Jahrhunderts

Venedig, San Marco, Kuppelmosaik
Himmelfahrt Christi
1. Hälfte des 12. Jahrhunderts



Venedig, San Marco, Kuppelmosaik
Ausgießung des hl. Geistes und Völkerstämme
1. Hälfte des 12. Jahrhunderts

Venedig, San Marco, Mosaiken der Vorhalle
Sintflut und Noahlegende
13. Jahrhundert

Venedig, San Marco, Mosaik der Vorhalle
Turmbau zu Babel, Sprachenverwirrung
13. Jahrhundert

Venedig, San Marco, Kuppelmosaik der Vorhalle
Szenen aus der Josefslegende
13. Jahrhundert

Venedig, San Marco, Kuppelmosaik der Vorhalle
Szenen aus der Josefslegende
13. Jahrhundert

Venedig, San Marco, Mosaik der Vorhalle
Die ägyptischen Plagen
13. Jahrhundert

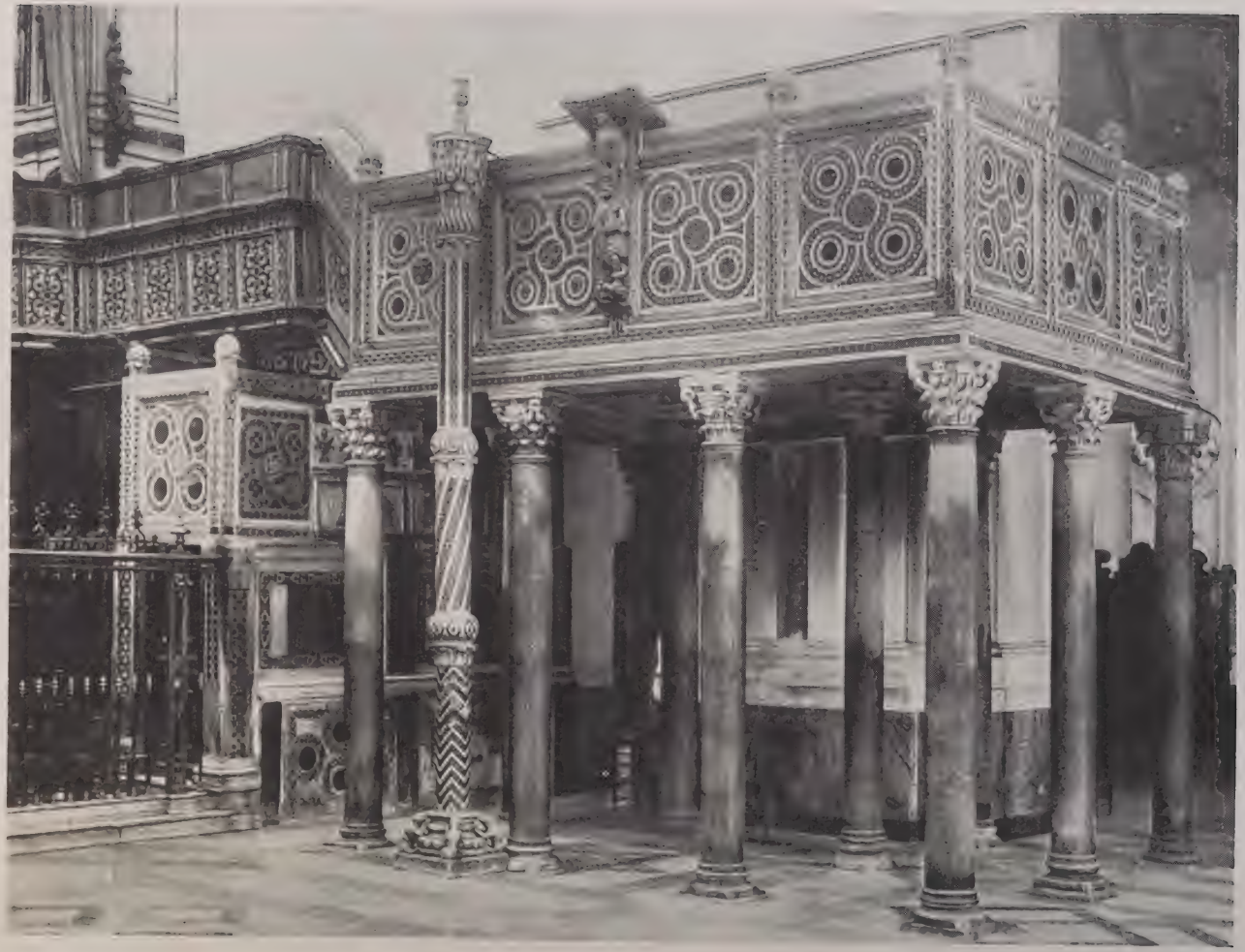
Venedig, San Marco, Baptisterium, Wandmosaiken
Propheten und Taufe Christi
14. Jahrhundert

Venedig, San Marco, Baptisterium, Wandmosaik
Geschichte des Zacharias und der Elisabeth
14. Jahrhundert

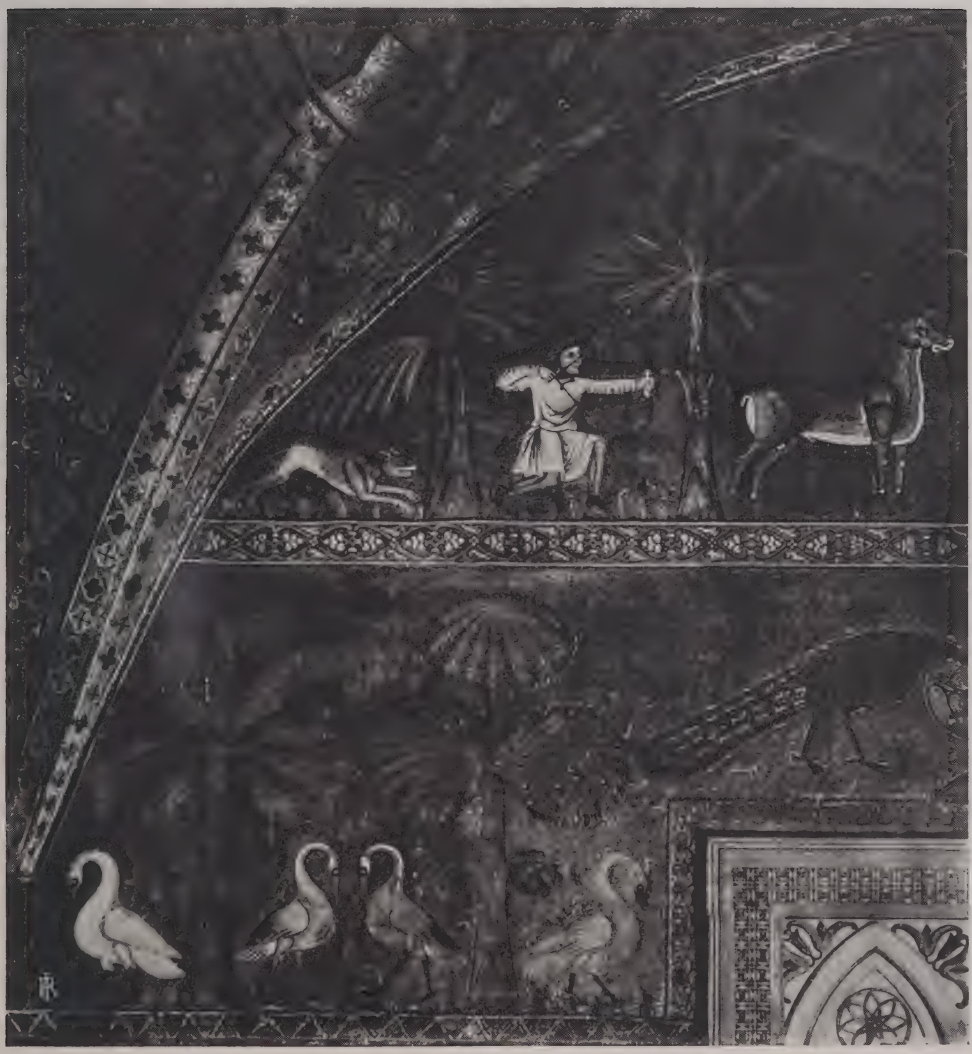
Venedig, San Marco, Baptisterium, Wandmosaik
Gastmahl des Herodes
14. Jahrhundert

Venedig, San Marco, Baptisterium, Mosaik
Der hl. Athanasius
14. Jahrhundert

Venedig, San Marco, Baptisterium, Mosaik
Johannes Grisopamka
14. Jahrhundert



Salerno, Kathedrale, Kanzel
1175
Süditalien



Palermo, Palazzo Reale, Mosaik
Zimmer Rogers II.
1. Hälfte des 12. Jahrhunderts
Sizilien

Palermo, Martorana, Inneres
1143
Sizilien

Palermo, Martorana, Kuppelmosaiken
1143
Sizilien

Palermo, Martorana, Wölbungsmosaik
Geburt Christi
12. Jahrhundert

Cefalù, Dom, Wölbungsmosaiken
1148
Sizilien

Palermo, Capella Palatina, Wandmosaik
Einzug in Jerusalem
1132–1143

Palermo, Capella Palatina, Wandmosaik
Sündenfall
1132—1143

Palermo, Capella Palatina, Wandmosaik
Nach dem Sündenfall
1132—1143

Palermo, Capella Palatina, Wandmosaik
Bekehrung des Paulus
12. Jahrhundert

Palermo, Capella Palatina, Wandmosaik
Taufe des hl. Ananias
12. Jahrhundert

Monreale, Dom, Apsis
Marmor- und Mosaikverkleidung
1174—1189
Sizilien

Monreale, Dom, Apsismosaik
Christus Pantokrator
Zwischen 1174 und 1189

Humora, Klosterkirche
Rückseite mit Freskenschmuck
1530 erneuert
Bukowina

Arbanissi, Erzengelkirche
Innenansicht mit Ikonostasis
Ausstattung Anf. des 18. Jahrhunderts
Bulgarien

Suczawitza, Klosterkirche, Fresken der Südwand
links: Marienlegende, rechts: Wurzel Jesse (Stammbaum Christi), unten: Propheten
um 1595/6
Bukowina

Suczawitza, Klosterkirche, Fresken der Nordwand
Himmelsleiter (rechts: Aufstieg der Tugendhaften, links: Höllensturz der Gefallenen)
um 1595/6
Bukowina

Arbanissi, Christuskirche, Wandmalereien der Vorhalle
Die erste und sechste der hl. Synoden
1632—1649
Bulgarien

Russische Miniatur im Egbertpsalter eingefügt
Der hl. Petrus und Großfürst Jaropolk mit Frau
Ende des 11. Jahrhunderts
Trier

Der hl. Papst Klemens (Ausschnitt)
In der Art der Alt-Nowgoroder Schule (14.—15. Jahrh.)
russ. Privatbesitz

Der hl. Petrus, Metropolit von Moskau
Moskauer Schule (Ausschnitt), 17. Jahrh.
Petersburg

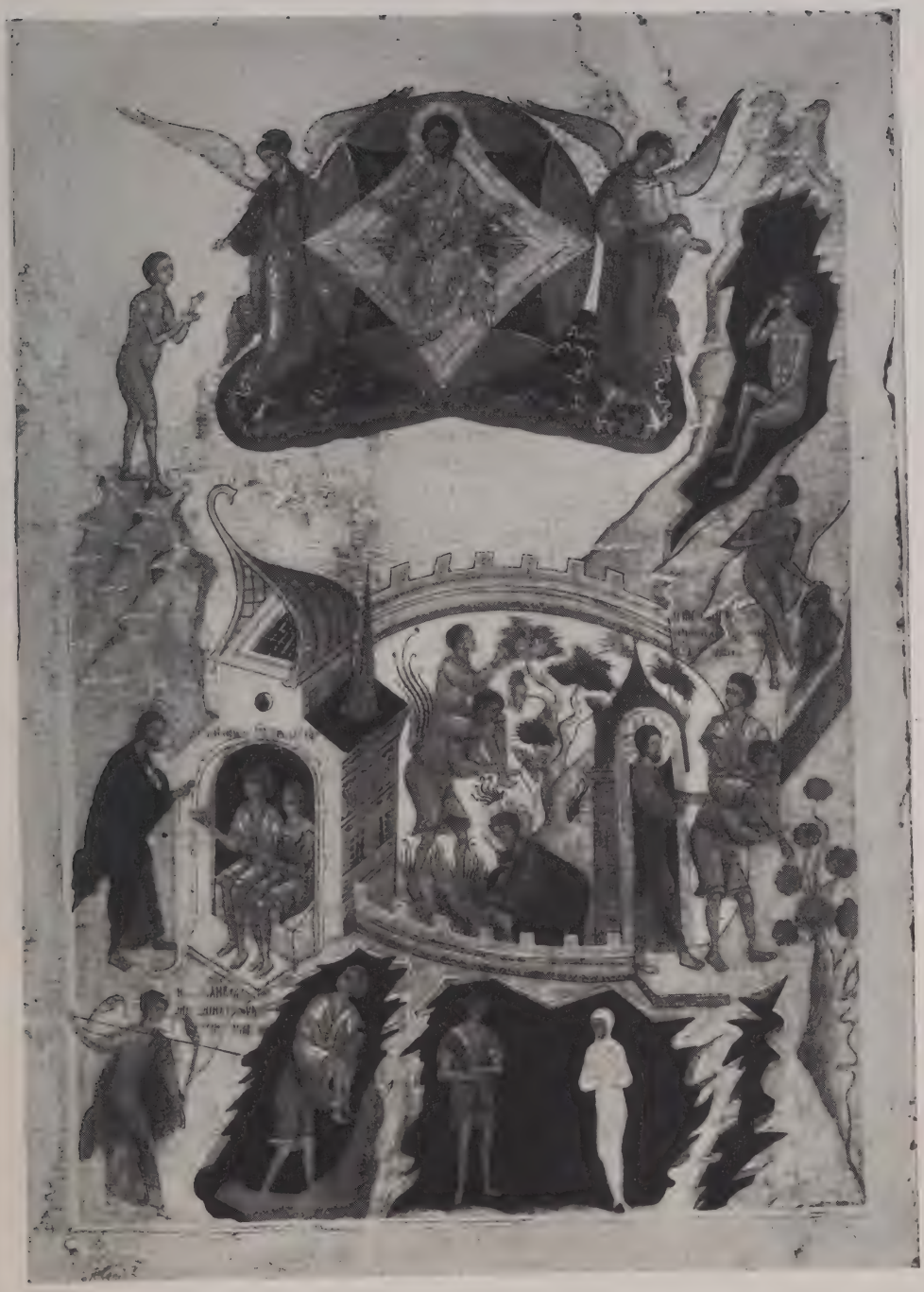
Die hl. Dreieinigkeit von Andrej Rubljow
1370—1430
Troiza-Sergiuskloster bei Moskau

Mutter Gottes mit Kind
russisch, 16.—17. Jahrhundert
Petersburg

Maria und Johannes aus einer „Deesis“
Moskauer Schule, 16.—17. Jahrhundert
Petersburg

Mutter Gottes von Simon Uschakow
russisch, 1662
Petersburg

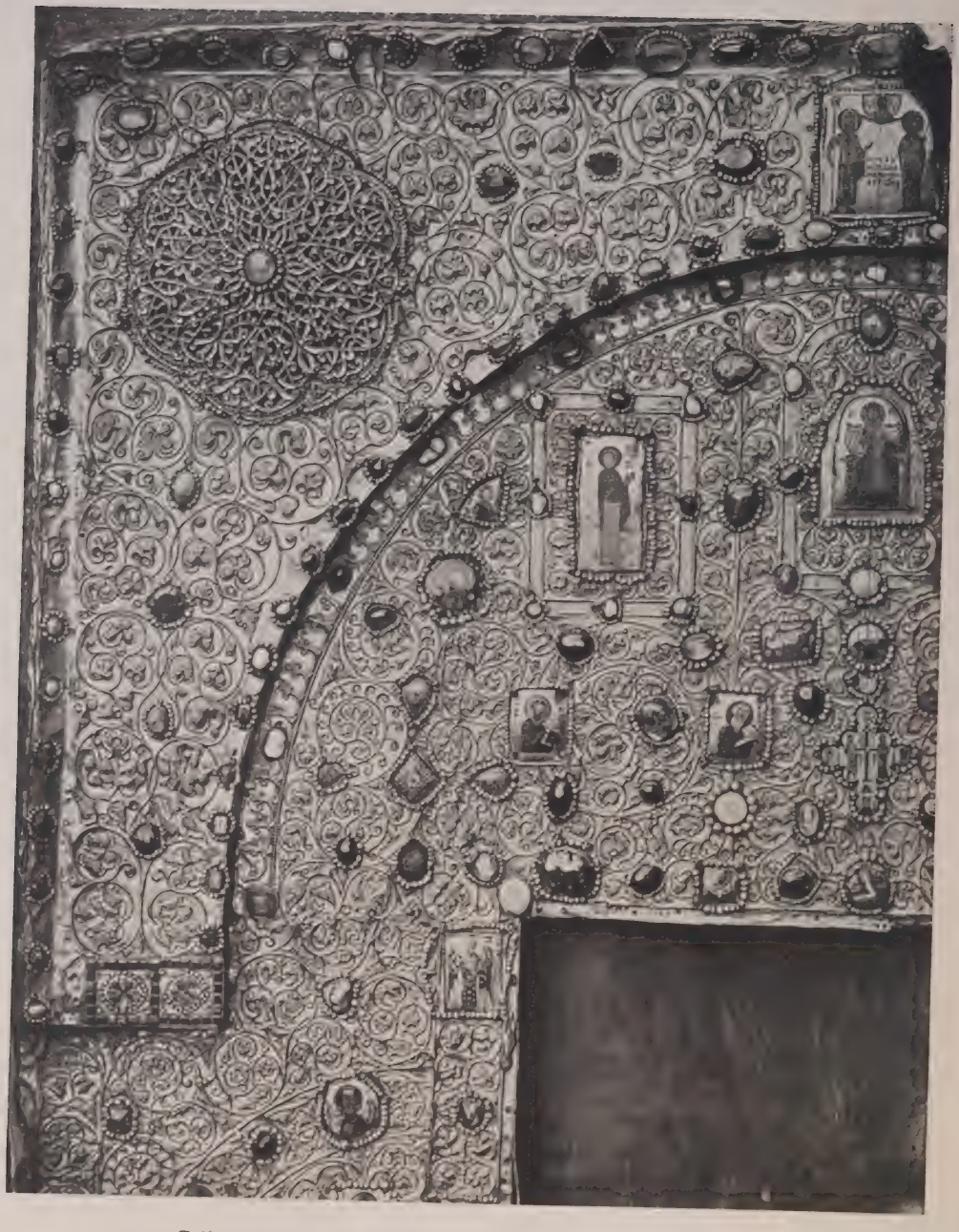
Johannes der Täufer als Engel in der Wüste
Moskauer Schule, 16.—17. Jahrhundert
Petersburg



Die Legende vom Blinden und vom Lahmen
Moskauer Schule, 17. Jahrhundert
Petersburg

Christus Pantokrator
russisch, 17. Jahrhundert
Moskau

Silberner Buchbehälter
Festzyklus (Christuslegende)
13. Jahrhundert
Kloster Katzch (Georgien)



Silberbeschlag des Chachuli-Heiligenbildes (Detail)
2. Viertel des 12. Jahrhunderts
Kloster Gelati (Georgien)

Silberbeschlag des Chachuli-Heiligenbildes (Detail)
2. Viertel des 12. Jahrhunderts
Kloster Gelati (Georgien)

Reliquiar (sog. Jerusalem)
14. Jahrhundert
osteuropäisch

Hochaltar, emaillierte Bronze
Anfang des 18. Jahrhunderts
Kloster Batschkowo (Ukraina)

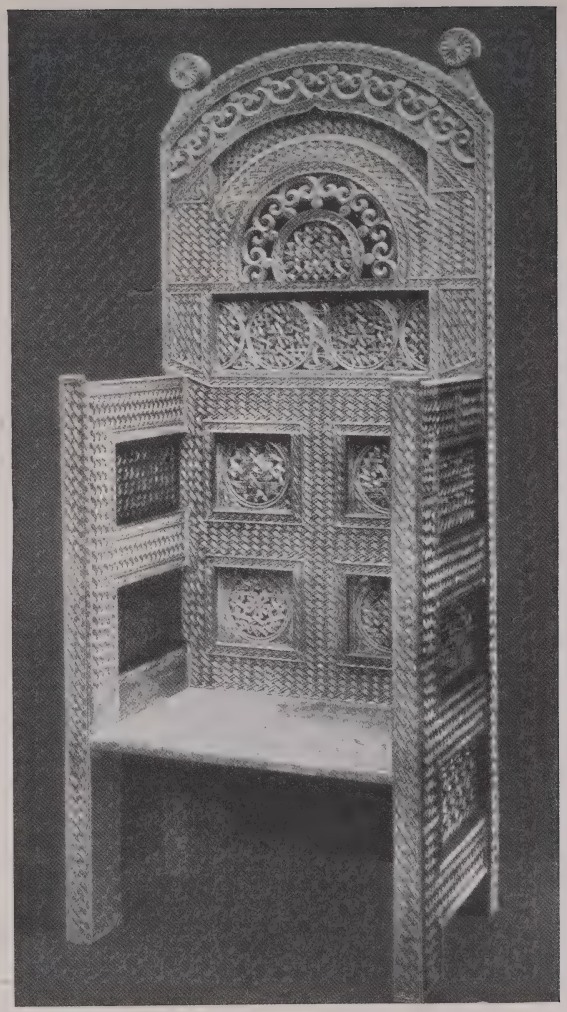
Teil eines Omophoriums (Schulterbinde) des russ. Metropoliten Nikon
17. Jahrhundert
Moskau

Ausschnitt eines Beweinungstuches
Geschenk der Fürstin Jewfrossinja Starizkaja
1555
Cyrillo-Belosjorisches Kloster (Rußland)

Grabdecke des Woiwoden Jeremias Mogila
1606
Suczawitza (Bukowina)

Grabdecke des Simon Mogila
Anfang des 17. Jahrhunderts
Suczawitza (Bukowina)

Ripidion (Tragfächer)
18. Jahrhundert
Kloster Putna (Bukowina)



Holzgeschnitzter Thronsessel
16. Jahrhundert
Rumänien

Silberteller
12. Jahrhundert
Kloster Gelati (Georgien)

132

169 431

DEC 22 1987

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 15 12 20 03 011 4